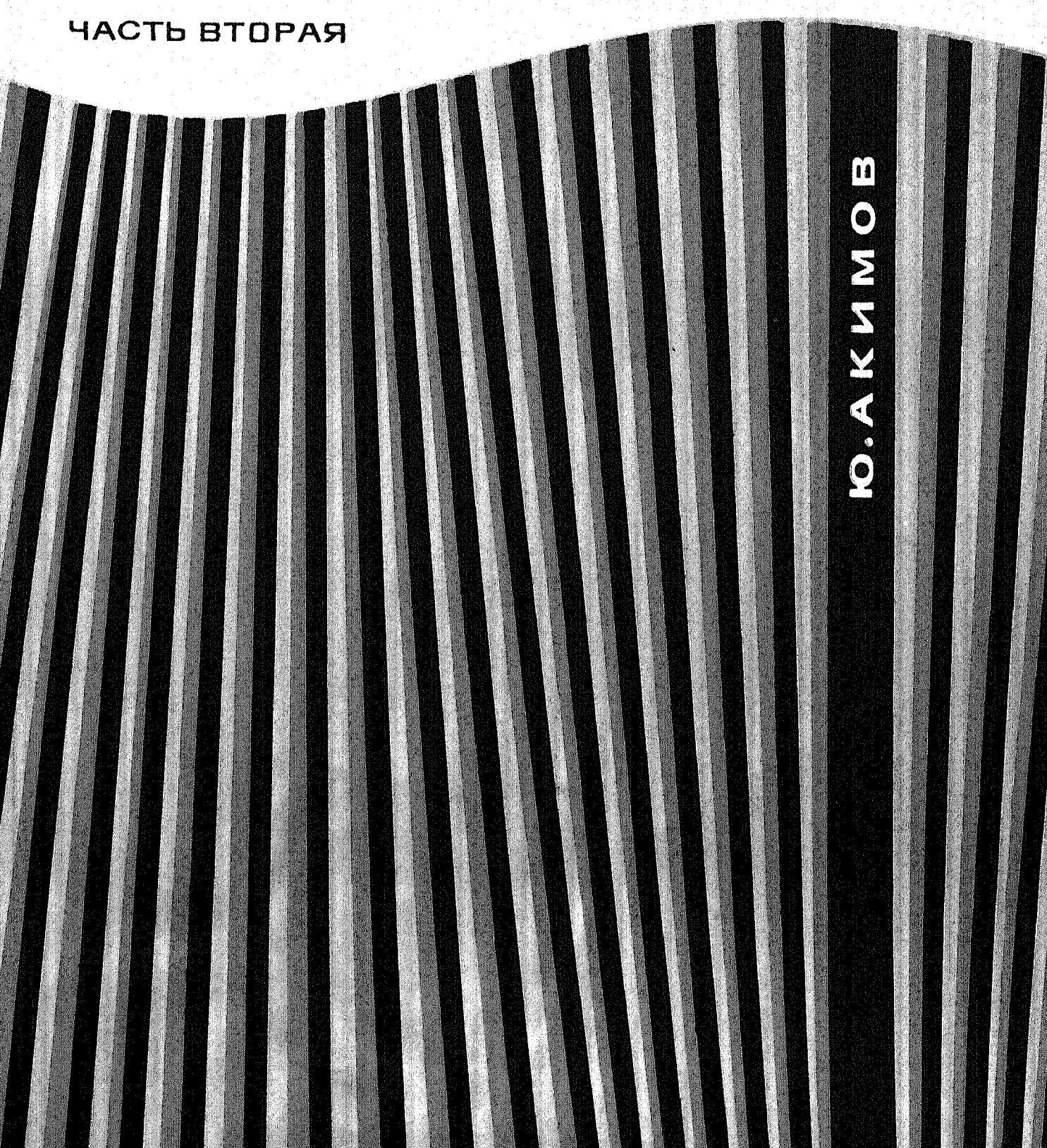
85.954.7
А-39

# ПРОГРЕССИВНАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА БАЯНЕ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



Ю. АКИМОВ

954.
А 39

ЦРБ
Н-М

Ю. АКИМОВ

# ПРОГРЕССИВНАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА БАЯНЕ

Часть 2

594

Всесоюзное издательство
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Москва 1976

ЦЕНТРАЛИЗ[illegible]
БИБЛИОТ[illegible]

## *Раздел V**

# РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Учащийся формируется как музыкант в процессе обучения игре на музыкальном инструменте. Основой обучения является работа над произведением. Именно здесь учащийся приобретает знания, умения и навыки, необходимые для его дальнейшего развития, и главное, умение самостоятельно изучать произведение.

Несмотря на многообразие произведений, работа над ними основывается на общих принципах. Весь процесс работы можно разделить на три этапа, которые в практике тесно связаны между собой — порой трудно выявить, где кончается один этап и начинается другой. Но для более четкого определения частных задач и конечной цели работы над произведением вполне оправдано такое условное разделение:

1) знакомство с произведением;
2) освоение выразительных средств;
3) работа над художественным содержанием произведения.

На первом этапе основной задачей является создание общего представления о произведении и эмоциональное восприятие его в целом. Содержание работы — знакомство с материалами о произведении и знакомство с самим произведением.

Прежде всего педагог должен рассказать учащемуся о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стилистических** особенностях письма и требуемой манере исполнения; характере произведения, его форме, основных темах. Эту беседу следует построить очень живо, интересно, приводя для иллюстрации фрагменты произведения в собственном исполнении или в звукозаписи. Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или о произведении. Здесь же, во время предварительного знакомства с пьесой, педагог должен предупредить ученика о трудностях, с которыми ему предстоит встретиться, и рассказать в общих чертах о путях их преодоления.

Затем учащийся проигрывает произведение с начала до конца по возможности без длительных остановок; если это крупное произведение, допустимы остановки между большими законченными частями. Иногда педагог предлагает ученику предварительно ознакомиться с наиболее трудными фрагментами. Во время игры необходимо обращать внимание на указания темпа, динамики, штрихов. Погрешности исполнения отмечаются (про себя) учащимся и педагогом, но на данном этапе на них не следует сосредоточиваться.

Большую помощь при начальном проигрывании оказывает дирижирование педагога. Не тактирование или счет вслух, а именно дирижирование, которое помогает понять характер произведения. Примерно такое же значение имеет совместное исполнение пьесы учащимся и педагогом. Кроме того, эти приемы не позволяют учащемуся останавливаться из-за мелких ошибок и, следовательно, способствуют более цельному восприятию произведения.

Итак, в результате первоначального знакомства с произведением учащийся должен как можно полнее знать о нем, понимать технические и художественные задачи и представлять звучание.

Несмотря на свою важность, первый этап работы над произведением непродолжителен — один-два урока.

Самым же трудоемким и длительным является второй этап. Основное здесь — работа над передачей в звучании выразительных средств музыкального текста. Применение различных способов звукоизвлечения обусловливается авторскими указаниями характера пьесы, темпа, штрихов, динамических и агогических* нюансов**.

Произведение целесообразно играть по частям. Чем лучше будут отработаны отдельные детали и трудные места пьесы, тем легче будет потом сосредоточить все внимание на художественной стороне исполнения. Деление на части должно производиться на основе анализа формы сочинения: надо установить количество и границы частей, периодов***, предложений****, фраз, а также их тематическое сходство или различие. Следует отрабатывать отдельные фразы, объединяя их затем в предложения, периоды. Правильная фразировка — одна из основ выразительного исполнения. Работая над фразировкой, необходимо определить границы фраз, артикуляцию***** внутри фразы, звуковое соот-

---

* Во второй части Школы использованы некоторые теоретические положения П. Гвоздева.

** Стиль — совокупность признаков, характеризующих творчество композитора его индивидуальная манера.

* Агогика (*agogice — греч.*) — отклонение от основного темпа при исполнении произведения.

** Нюанс (*nuance — фр.*) — оттенок.

*** Период — небольшое законченное музыкальное построение, которое обычно состоит из двух предложений, одинаковых по мелодической основе, но имеющих различное завершение.

**** Предложение — наименьшее музыкальное построение, завершенное гармоническим заключением.

***** Артикуляция (articulatio — *лат.*) — соотношение звуков внутри музыкального построения.

ношение фраз при объединении их в более крупные построения. На данном этапе важно установить артикуляцию внутри фразы и ее кульминацию.

Правильность фразировки, высокое качество звучания и выразительность исполнения зависят от того, насколько хорошо баянист владеет мехом. Кроме того, от владения меховыми приемами звукоизвлечения целиком зависит исполнение ряда штрихов (sforzando, marcato, portamento, некоторые виды staccato, tremolo). При распределении смены движения меха следует исходить прежде всего из художественной целесообразности. Как правило, смена движения меха производится на границах фраз, но при необходимости она возможна и внутри фразы. В этом случае особенно важна плавная, без резких рывков смена движения меха, чтобы не нарушить развития музыкальной мысли. Учащийся должен уметь расчетливо пользоваться во время игры запасом воздуха в мехе баяна, то есть добиваться необходимой силы и качества звучания при экономном использовании запаса воздуха и минимальных движениях меха. Чтобы гарантировать себя от случайной нехватки воздуха в инструменте, не следует доводить мех до крайних пределов сжима и разжима.

Особое значение имеет работа над техническими трудностями, преодоление которых является основным условием свободы исполнения. Сначала нужно разобрать технически сложное место: уяснить структуру — то есть понять, какова его фактура и ее расположение на клавиатуре, — определить элементы техники. От этого анализа зависит и выбор рациональной аппликатуры. Аппликатуру можно считать правильной, если она удобна, использует естественное чередование пальцев и их нормальную растяжку. Но главное — аппликатура должна способствовать свободному исполнению. Следует использовать только установленную аппликатуру, не допуская даже случайного применения других пальцев, — это служит залогом быстрого и прочного выучивания произведения.

Работа над техническими трудностями проводится, как правило, путем многократных повторений в замедленном темпе небольших однородных по структуре построений. Замедленный темп позволяет найти и закрепить необходимые игровые движения; кроме того, ученик успевает сыграть уверенно все звуки правильной аппликатурой и, что не менее важно, тщательно проконтролировать слухом качество исполнения. Но не следует долго задерживаться на игре в медленном темпе, так как это может привести к выработке пассивных и вялых игровых движений. После появления уверенности темп необходимо ускорить, постепенно доводя его до требуемого. Однако если после нескольких проигрываний снова возникнут затруднения, надо вернуться к медленному темпу.

Результатом проделанной работы должно быть свободное и уверенное владение всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

На третьем этапе синтезируется все, что сделано ранее: устанавливается звуковое соотношение фраз внутри предложений, предложений — внутри периодов и периодов — внутри более крупных построений; определяется единая линия развития музыкального материала, выявляется главная кульминация произведения, соотношение с ней частных кульминаций. Рекомендуется работать над всем произведением либо над его крупными разделами, объединяя их затем в законченное целое.

Чтобы создать стройную композицию и правильно раскрыть художественный образ музыкального произведения, надо опираться на авторские указания в нотном тексте. К сожалению, встречаются баянисты, которые, стремясь передать индивидуальное отношение к пьесе, не выполняют авторских указаний, вводят свои динамические и агогические нюансы. Это свидетельствует о недостаточной исполнительской культуре. Верная интерпретация произведения зависит от точного прочтения текста. Разумеется, у каждого баяниста может быть своя трактовка сочинения и индивидуальная манера исполнения, но это не должно противоречить тому, что написано в нотах.

Деление работы над произведением на этапы условно, так как она представляет собой единый процесс, в котором неизбежны повторения и возвращения к тому, что было сделано. Так, например, при объединении частей в единое целое, когда вся пьеса исполняется в требуемом темпе, необходимо проигрывать отдельные места в медленном темпе, чтобы предупредить неточности и ошибки. Продолжается работа над техническими трудностями, фразировкой и т. д.

Итак, выявляется основной путь изучения любого музыкального произведения: от общего (ознакомление с произведением в целом на первом этапе) к частному (отработка элементов на втором этапе) и опять к общему, но в новом качестве (создание цельного художественного образа на третьем этапе).

Работу над произведением хорошо завершить публичным выступлением ученика. Концерт всегда приносит новое, неожиданное ощущение. Непривычная обстановка эстрады, зала настолько действует на учащегося, что его исполнение становится отличным от игры в обычной, классной обстановке. Чтобы подготовить учащегося к выступлению, надо предварительно поставить его в условия, близкие к концертным: организовать несколько репетиций в зале, где состоится выступление, пригласив на них слушателей из числа педагогов или родителей учащихся; дать возможность исполнить всю программу целиком, не прерывая игры, в том порядке и с теми промежутками между пьесами, которые будут на концерте. Во время репетиций вносятся последние коррективы в исполнение. Перед концертом педагог должен побеседовать с учащимся о внешнем виде и поведении на эстраде — выходе, посадке, поклоне, уходе: это будет способствовать не только созданию благоприятного впечатления у публики, но и внутренней собранности исполнителя, повышению чувства ответственности.

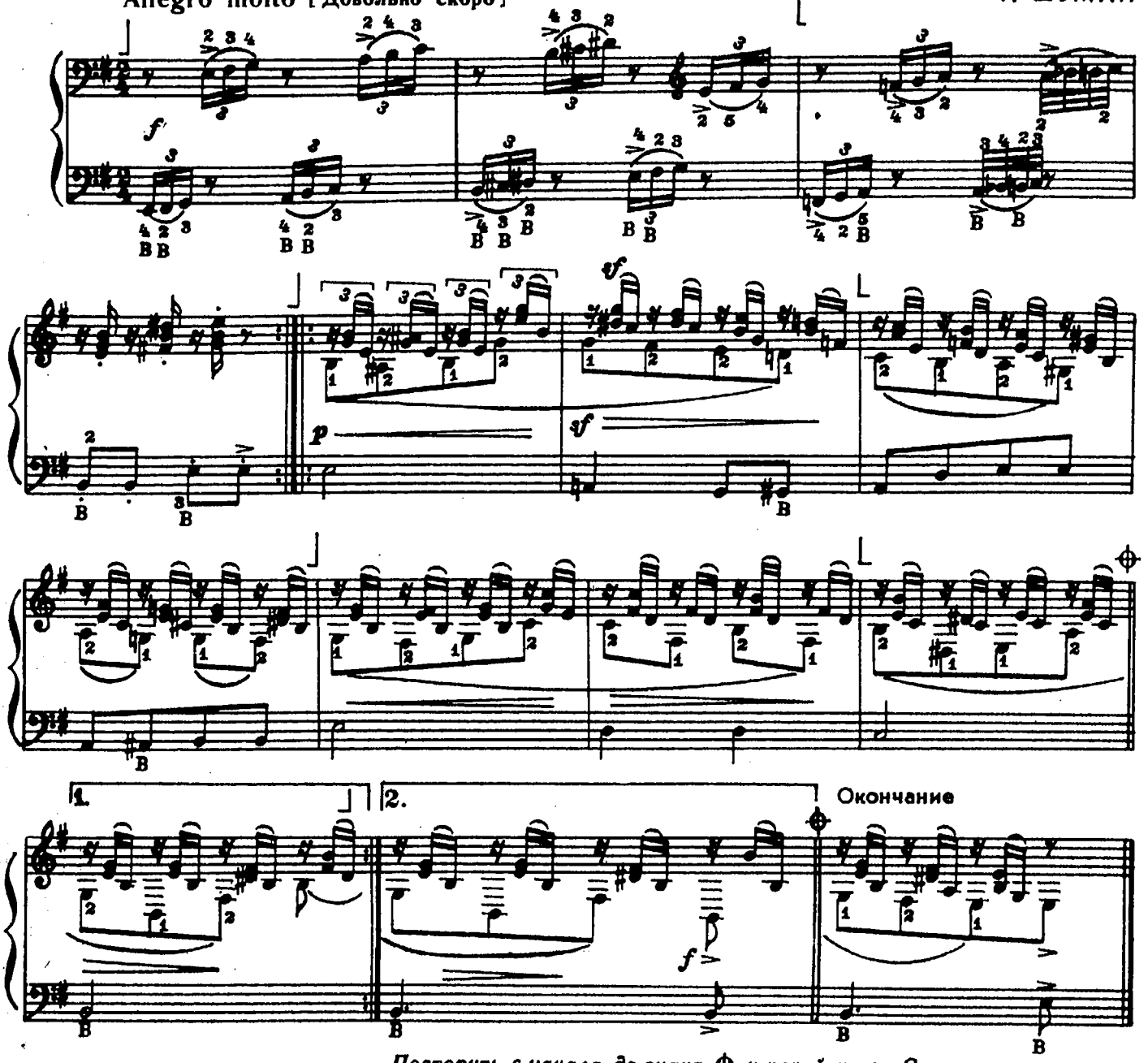
После концерта, на очередном уроке, надо указать на допущенные ошибки, дать оценку игре и поощрить ученика. Таким образом, концертное выступление становится частью учебного процесса: оно завершает работу над репертуаром и дает материал для дальнейших занятий.

Рассмотрим процесс работы над произведением на конкретных примерах.

# ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ

Allegro molto [Довольно скоро]

Р. ШУМАН




*Повторить с начала до знака ⊕ и перейти на «Окончание»*

Роберт Шуман (1810—1856) — немецкий композитор, один из наиболее ярких представителей прогрессивного романтического искусства XIX в. Он оставил значительное творческое наследие: 4 симфонии, пьесы для фортепиано — 3 сонаты, Фантазия, циклы пьес «Бабочки», «Симфонические этюды», «Фантастические отрывки», хоры, песни, вокальные циклы *.

Многие произведения композитора носят программный ** характер: их содержанием является мир человеческих чувств, освещенный романтической мечтательностью и порывистой страстностью. П. И. Чайковский и композиторы «могучей кучки» высоко ценили Р. Шумана.

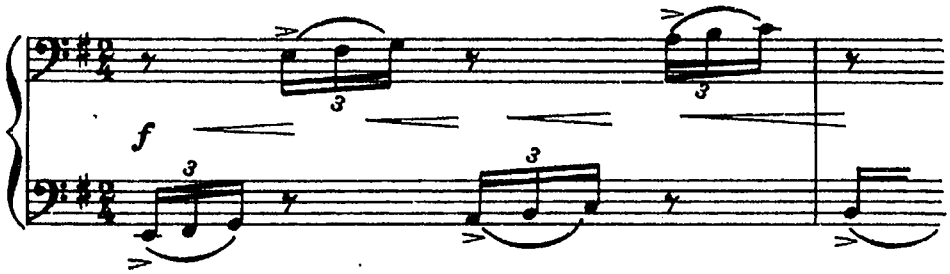
Фортепианные произведения Р. Шумана часто издаются в переложении для баяна и исполняются баянистами. «Фантастический танец» дан в переложении для готового баяна. Это произведение является типичным для творчества Р. Шумана: в нем сочетаются фантастика, сказочность и лиризм, романтическая приподнятость.

В пьесе два музыкальных образа. Первый образ (первые 4 такта), драматический, напряженный, излагается перекликающимися триольными мотивами, которые устремляются по восходящей линии к

* Цикл — ряд музыкальных произведений различного характера, объединенных по принципу внутреннего единства. Как правило, цикл имеет наименование, отражающее это единство.

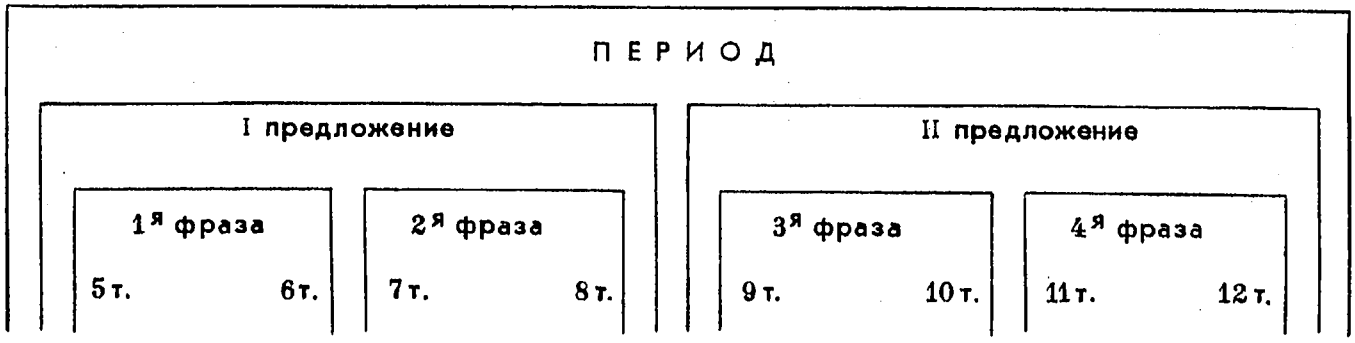
** В основе программной музыки лежит определенный сюжет.

последнему аккорду части. Этот аккорд и является кульминацией. Вся часть звучит *f*. Первая нота триолей акцентируется; каждый последующий акцент звучит ярче предыдущего — это приводит к постепенному нарастанию силы звучания. Очень важно, сохраняя нарастание звучности от фразы к фразе, правильно передать внутреннюю артикуляцию каждой фразы: неакцентированные звуки триолей должны быть не слабее акцентированного и подводить к последующему, более сильному акценту.

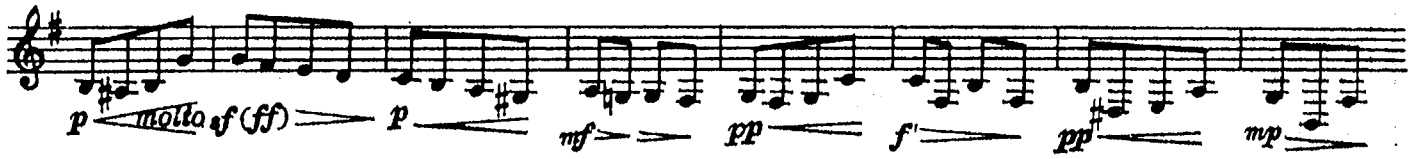



Эта часть изложена в виде предложения, заканчивающегося полным кадансом *.

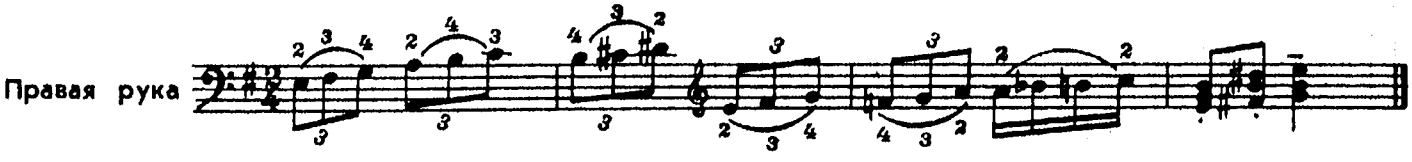
Второй образ (такты 5—12) — более лиричный и напевный. Но ритмическая фигура верхнего голоса поддерживает напряженный характер темы в среднем голосе. Эта часть более значительна по тематическому материалу и представляет собой период, состоящий из двух предложений. Первое предложение заканчивается половинным кадансом (такт 8), второе имеет три различных каданса: в 1-й и 2-й вольтах каденсы половинные, и лишь в окончании развитие темы приводит к полному кадансу. Каждое предложение состоит из двух фраз:



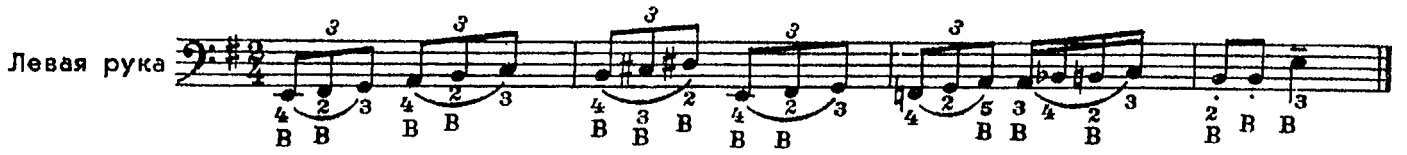

Артикуляция внутри фраз должна отражать устремление к первой ноте второго такта. Кульминация первой фразы является высшей точкой звучности всего периода (она отмечена авторским *sf*); кульминация второй фразы значительно слабее; в третьей фразе она ярче, чем во второй; четвертая, заключительная фраза мягким звучанием завершает весь период. Можно предложить такую звуковую композицию этого периода:




Быстрое, стремительное развитие тематического содержания создает ряд технических трудностей. В триолях первой части надо придерживаться аппликатуры, основанной на естественной последовательности пальцев, повторное употребление пальца внутри триоли должно быть сведено к минимуму. В связи с этим в партии левой руки удобнее начинать со вспомогательного ряда. При работе над отдельными партиями (правой и левой руки) целесообразно поиграть упражнения, построенные на материале пьесы.

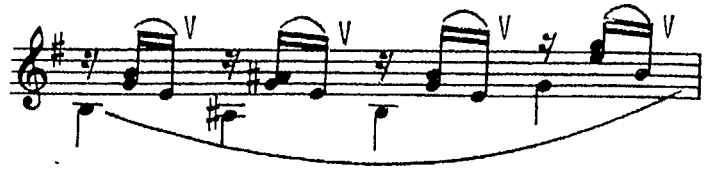



* Каданс, или каденция (cadence—*фр.*, cadenze—*итал.*)— гармонический оборот, завершающий музыкальное построение. Полный каданс заканчивается тоникой; половинный — доминантой или субдоминантой.

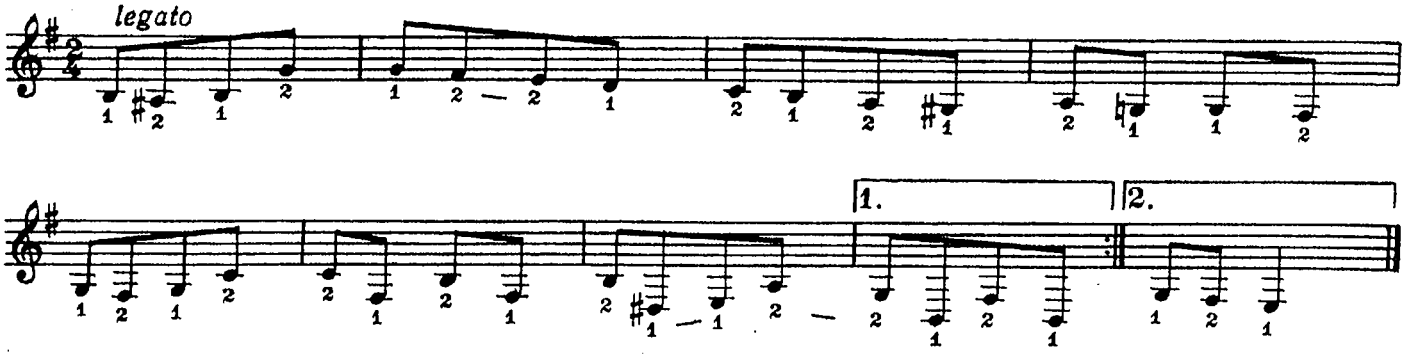



Исполнителю надо осмыслить переход с триолей на две группы тридцатьвторых нот и далее на каданс.

Во второй части наибольшую трудность представляет сочетание длинной лиги в мелодическом нижнем голосе (1, 2-й пальцы) и коротких лиг в верхнем голосе (3, 4, 5-й пальцы). Необходимо следить за тем, чтобы снятие верхних залигованных нот не нарушало связности исполнения основной темы в нижнем голосе.



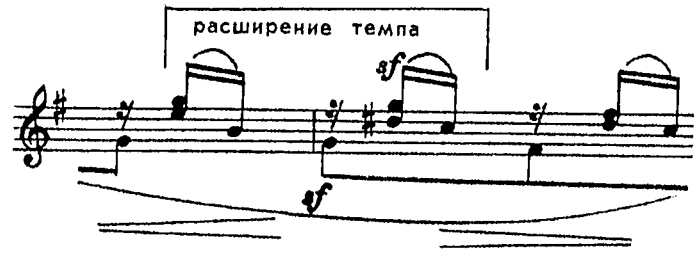
Полезно поиграть одну тему без верхних голосов установленной аппликатурой, добиваясь связного звучания.




Особое внимание нужно уделить приему glissando* (глиссандо) с ряда на ряд, следя при соскальзывании за исполнением legato.

Большое значение имеет правильный темп. В некоторых изданиях указание Allegro molto сопровождается обозначением метронома: M. M. ♩=104**. Возможно снижение темпа до ♩=80, главное — не замедлять во время игры тот темп, который был взят вначале. Он должен быть не самоцелью, а средством для передачи стремительного характера произведения. Важно сохранить четкость исполнения, и ускорение темпа допустимо лишь при этом условии.

При объединении частей в целое надо установить соотношение кульминаций первой и второй части и выделить главную кульминацию пьесы. Несмотря на подготовленность (в течение первых трех тактов) и яркость высшей ступени звучности первой части (такт 4), более значительной является кульминация второй части (такт 6). Она подготавливается в течение лишь одного такта (5-го), поэтому crescendo в этом такте должно быть очень выразительным и динамичным. Кульминация подчеркивается *sf* не только на звуке *соль* 1-й октавы в теме, но и на звуке *соль* 2-й октавы в верхнем голосе. Это второе *sf* требует дополнительного, довольно резкого мехового рывка. Рекомендуется также несколько замедлить темп, затягивая ноты, подчеркнутые *sf*:




Главной кульминацией произведения надо считать переход со 2-й вольты на повторение первой части. Автор подчеркивает это внезапным *f* на последней восьмой 2-й вольты.

Яркий художественный образ «Фантастического танца» легко воспринимается слушателями и вызывает у них живой отклик.

Следующая пьеса дается в переложении для выборного баяна.

---

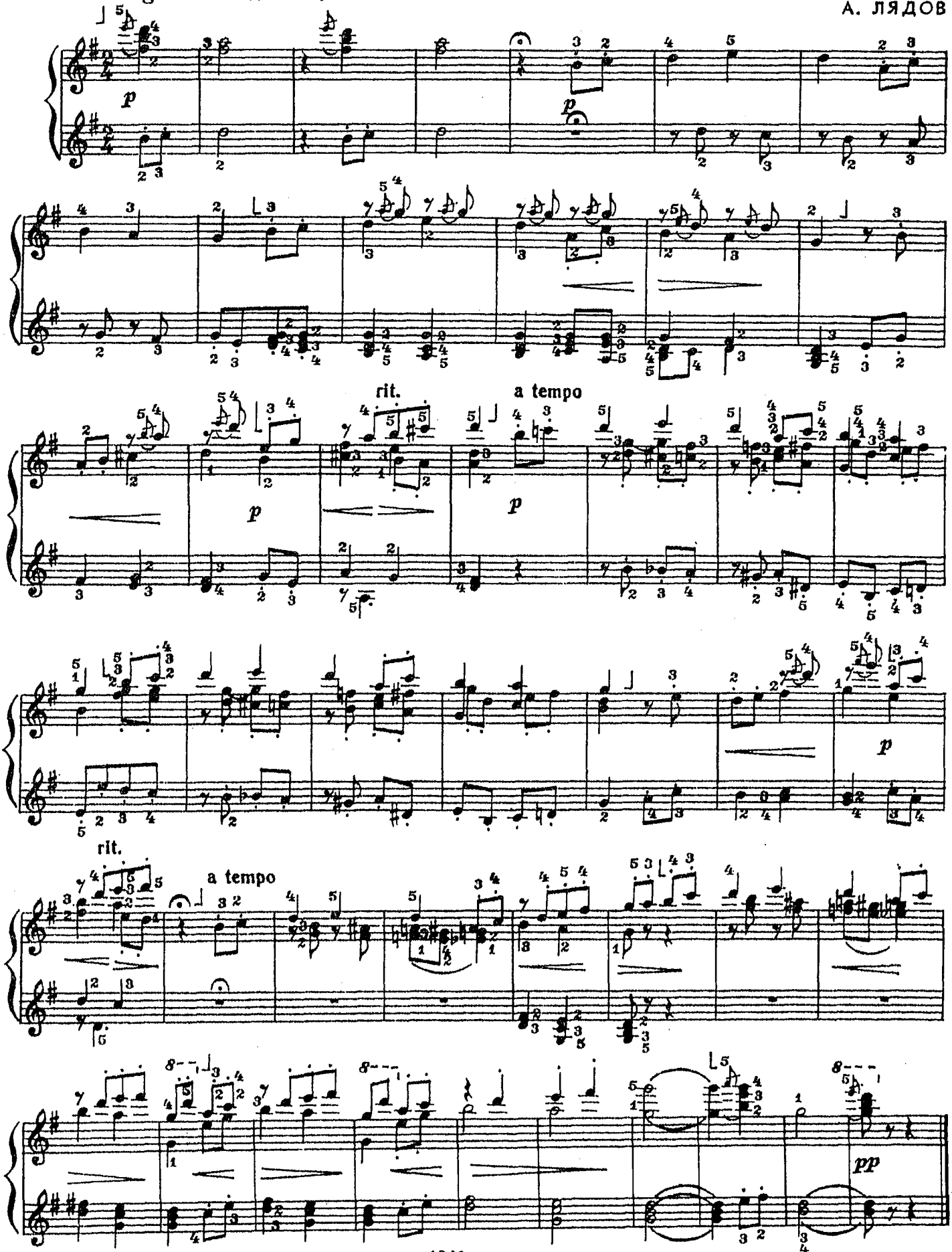
* Glissando *(итал.)* — скольжение пальцем с одной клавиши на другую или по ряду клавиш.

** Метроном — прибор для определения темпа путем точного отсчета длительностей. Буквы «М. М.» являются сокращением слов «метроном Мельцеля» (имя изобретателя). В нотах указывается количество колебаний маятника метронома в минуту и длительность, соответствующая каждому удару. Например, при обозначении ♩=80 или 𝅗𝅥=40 регулятор маятника устанавливается на этих цифрах; в первом случае метроном будет отсчитывать четвертные длительности, во втором — половинные.

# ТАНЕЦ КОМАРА

Allegretto [ Подвижно ]

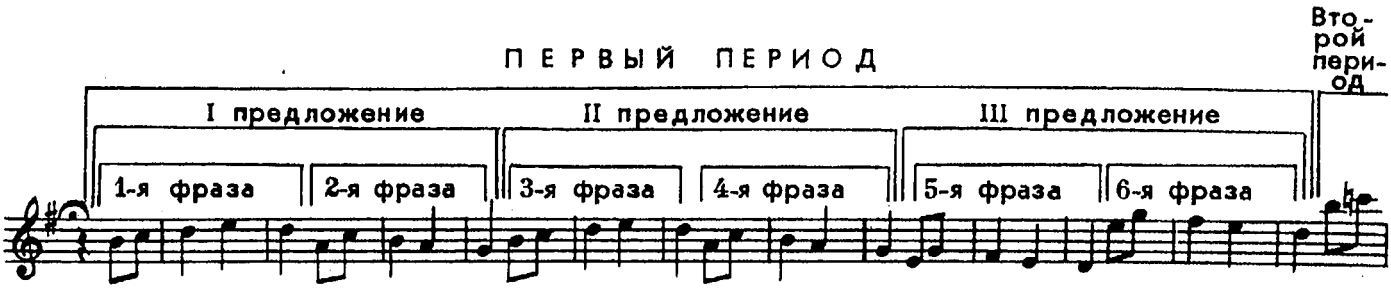
А. ЛЯДОВ



Анатолий Константинович Лядов (1855—1914) — русский композитор классической школы. В своем творчестве он широко использовал народные мелодии, его произведения проникнуты мотивами народной поэзии. А. Лядов писал главным образом лирические произведения, отличающиеся лаконизмом изложения, мастерством и отточенностью формы, мелодическим изяществом. Замечательный мастер музыкальной миниатюры, А. Лядов создал много фортепианных пьес: «Бирюльки», «Безделушки», «Музыкальная табакерка», прелюдии, вальсы, мазурки и другие произведения. Образы народных сказок нашли отражение в ряде симфонических картин — «Бага-яга», «Восемь русских народных песен», «Волшебное озеро», «Кикимора». Благодаря народно-песенной основе, музыка А. Лядова прекрасно звучит в переложении для баяна.

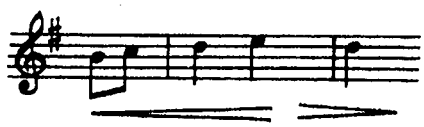
«Танец комара» (в некоторых изданиях имеется подзаголовок — «Русская песня») — произведение типичное для творчества А. Лядова. Тематический материал проникнут народным мелосом. Филигранная отделка и прозрачная фактура способствуют созданию образа русской сказки — веселого танцующего комара.

Произведение построено в форме вариаций, тема проводится три раза. Первое проведение (такты 5—17) следует за 4-тактовым вступлением и представляет собой период, состоящий из трех предложений. Первые два предложения (такты 5—9 и 10—13) одинаковы по мелодическому материалу и изложены в основной тональности *соль мажор*. Третье предложение (такты 14—17) основано на повторении последних фраз первого и второго предложений, но в тональности *ре мажор*.

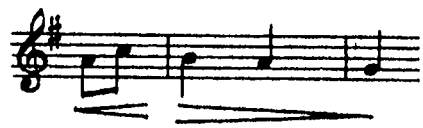



Из приведенного примера видно, что период построен на ритмической основе первой фразы. Первое и второе предложения состоят из двух вопросо-ответных фраз, а третье предложение (две нисходящие фразы) носит заключительный характер (это напоминает куплетное строение народных песен). Таким образом, в теме два мотива:

восходящий:



и нисходящий:

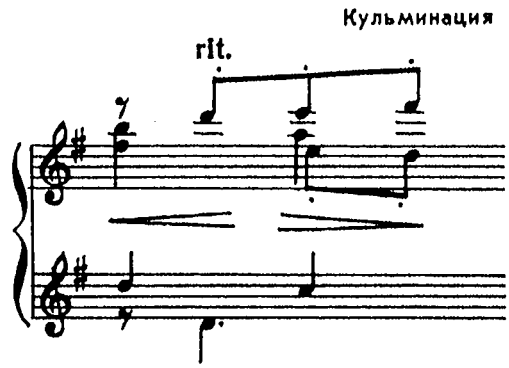


Такова внутренняя артикуляция фраз.

Во втором проведении (такты 18—28) третье предложение — в основной тональности *соль мажор*, но оно не завершается тоникой, а обрывается на доминанте.

Последнее проведение состоит из двух предложений; третье предложение, где вторая фраза дается в увеличении, является заключительным (такты 38—45).

Кульминации периодов расположены в последнем такте каждого из них. Главной кульминацией пьесы можно считать высшую точку развития темы во втором периоде (такт 28):




Необходимо помнить о том, что кульминация не всегда совпадает с усилением звучности. В данной пьесе кульминации выражаются посредством ritenuto и diminuendo.

Основной трудностью является достижение очень острого и легкого staccato. Добиться выполнения этого штриха можно, применив специальный способ звукоизвлечения — легкий пальцевой удар: замах производится только пальцем, без активного участия кисти; при ударе клавиша мгновенно погружается, но не до предела, а лишь до определенного уровня; после удара палец не отскакивает от клавиши, а быстро расслабляется и приходит в состояние готовности к последующему замаху.

Не следует брать очень быстрый темп: каждый звук, даже самый короткий и высокий, должен прослушиваться.

## *Раздел VI*

# О КУЛЬТУРЕ ЗВУКА

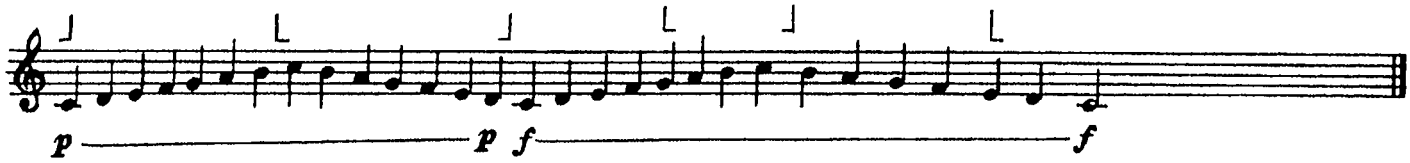
Баян обладает сочным, певучим и сильным звуком, возможностью динамической гибкости и тончайшей филировки* звука. Хороший исполнитель-баянист способен извлекать из инструмента звучание любой интенсивности — от тончайшего *pp* до мощного *ff*, создавать резкие контрасты и передавать постепенные динамические изменения, исполнять различные штрихи с разнообразными нюансами.

Однако звуковые возможности инструмента не могут быть полностью использованы без овладения техникой звукоизвлечения. Кроме того, умение найти выразительное звучание зависит от слуха и эмоциональной чуткости учащегося. Часто баянисты увлекаются работой над техникой в ущерб качеству звука. Слушая такого исполнителя, нетрудно заметить, что он обращает мало внимания на осмысливание фразировки, динамики произведения, его игровые приемы однообразны — все звуки извлекаются одним, привычным способом. Ясно, что в этом случае невозможно воспроизвести необходимое звучание и раскрыть содержание пьесы.

Длительность, динамика и характер звука регулируются посредством движения меха с одновременным нажатием клавиши. А интенсивность, характер и границы движения меха определяются фразировкой, нюансировкой и штрихами произведения. Каждое движение меха должно быть рассчитано в соответствии с содержанием исполняемой пьесы. Подготовленный баянист владеет многообразными приемами ведения меха. В начальной же стадии обучения надо освоить три основных типа движения меха.

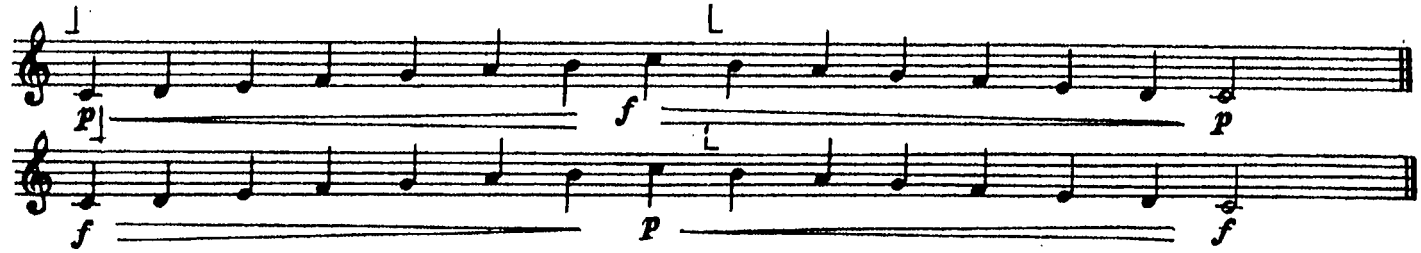
1. Ровное движение. Оно обусловлено неизменной скоростью ведения меха и постоянным одинаковым усилием левой руки.

Распространена ошибка, заключающаяся в том, что учащийся не сохраняет ровного звучания при смене направления движения меха. Педагог должен следить за тем, чтобы усилие левой руки ученика при разжиме и сжиме было одинаковым.



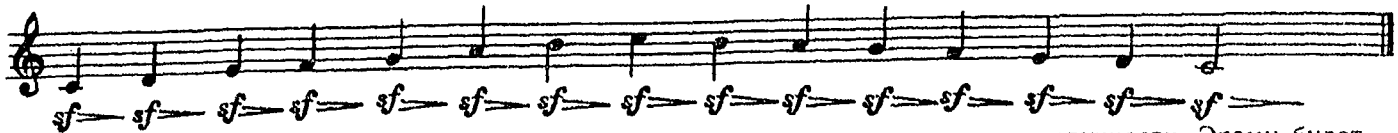

2. Ускорение или замедление движения меха.

Характерной ошибкой является слишком резкое cresccndo или diminuendo. Педагогу следует обратить внимание учащегося на постепенное и постоянное увеличение или уменьшение усилия левой руки.

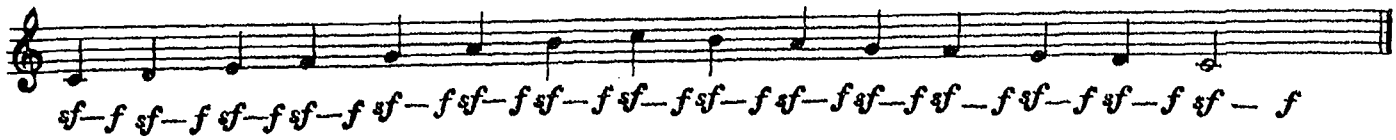



* Филировка — изменение динамики на протяжении одного звука.

3. Меховой рывок. Этим приемом достигается sforzando. Учащиеся, как правило, легко усваивают sforzando, если затем идет diminuendo.



Гораздо труднее отработать ударение с последующим сохранением силы звучности. Этому будет способствовать ровное, напряженное движение меха после рывка.



Характер звучания зависит не только от ведения меха, но и от различных способов прикосновения пальца к клавише, или туше*. Эта зависимость качества звука от туше скрыта тем, что на баяне можно играть громко и тихо, изменяя только скорость и характер движения меха. Однако такой звук, не обладающий определенной окраской, не является художественным. Баянист должен всегда иметь в виду оба фактора: только умелое сочетание различных приемов туше и движения меха приведет к выразительному звучанию.

На начальном этапе обучения из всего многообразия способов туше следует выделить три основных.

1. Нажим. Этим способом достигается исполнение legato. Рука находится в постоянном контакте с клавиатурой при одновременной работе двух пальцев: когда один палец держит клавишу, другой, касаясь поверхности следующей клавиши, готов для нажима; нажим последующего пальца сопровождается поднятием предыдущего с клавиши (подобно действию чаш весов). Вес руки переносится с пальца на палец, с клавиши на клавишу. Этим достигается ощущение опоры руки на клавиатуру, рука освобождается от напряжения и скованности. Звучность приобретает характер непрерывности и слитности.

Нажим может быть неполным, когда клавиша погружается не до упора, а частично. Неполный нажим применяется для получения завуалированной звучности legato. Эта разновидность довольно сложна, и ее не рекомендуется использовать в начальный период обучения.

2. Удар является одним из основных способов звукоизвлечения staccato. Этот прием может быть выполнен: маховым ударом пальца; маховым ударом кисти; одновременным замахом кисти и пальца. Каждая из разновидностей применяется в зависимости от характера произведения.

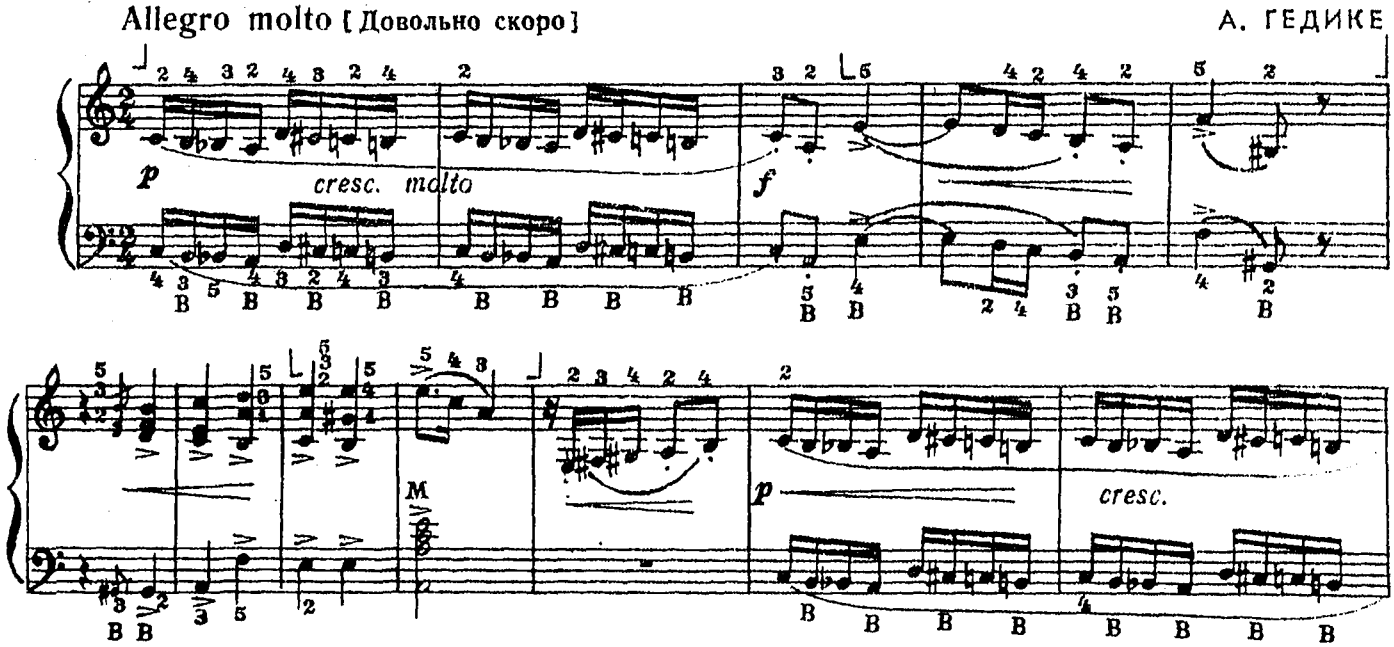
Еще одним видом данного приема является легкий пальцевой удар. Удары пальцев погружают клавиши не до упора, а частично; воздействие на клавиши прекращается на полпути (подобно неполному нажиму). Этот способ используется в произведениях виртуозного характера, требующих легкости звучания.

3. Толчок применяется для получения более тяжелого staccato. Палец быстро погружает клавишу до упора и кистевым движением отталкивается от нее. Толчок используется также при снятии залигованных нот перед staccato и паузами в быстром темпе.

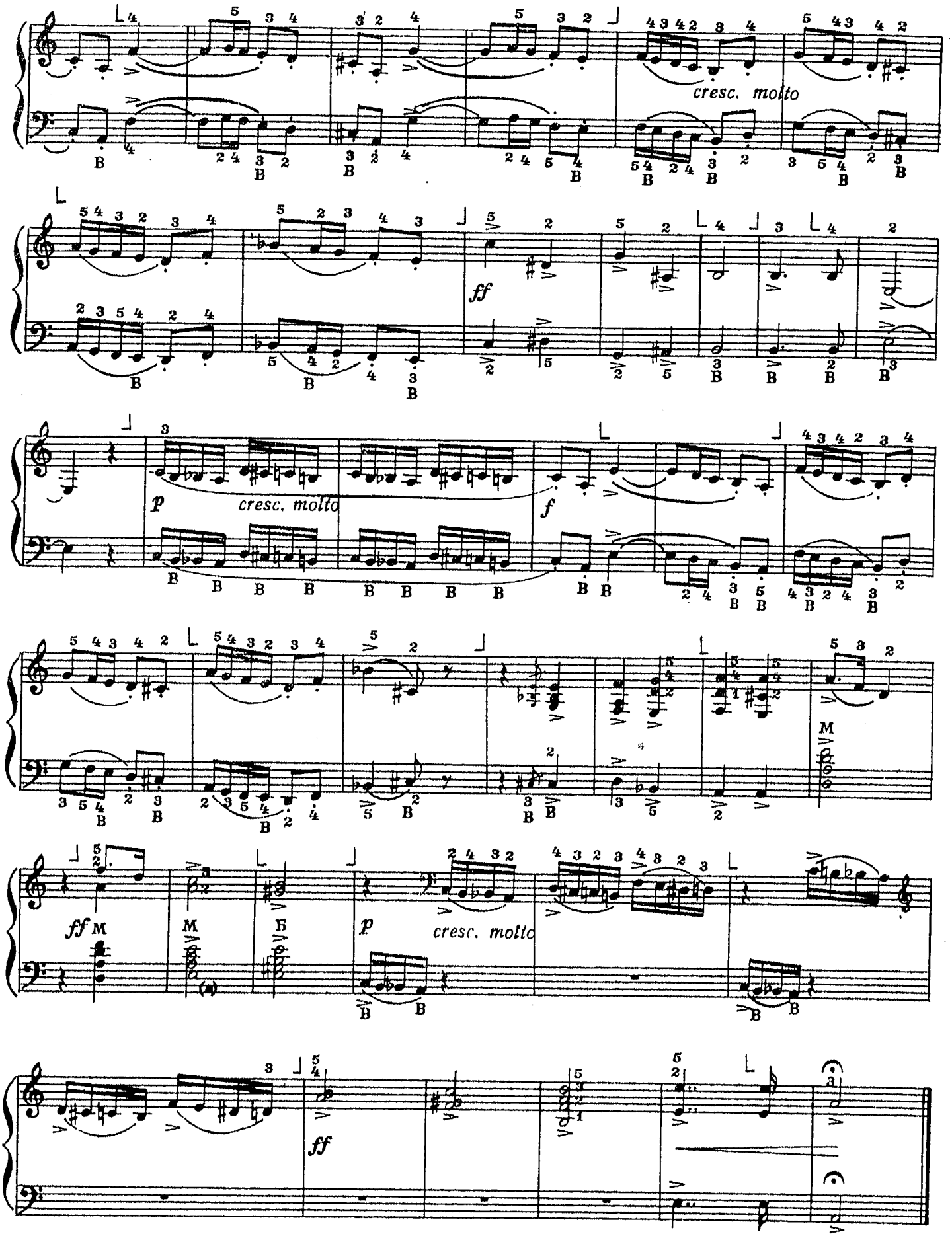
Рассмотрим употребление основных приемов звукоизвлечения на примерах.

## ГРОЗА

Allegro molto [Довольно скоро] А. ГЕДИКЕ

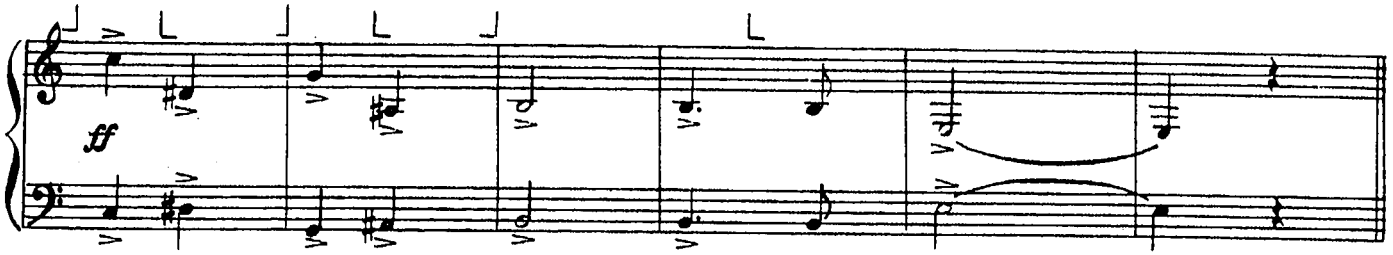



* Туше (toucher — *фр.*) — характер прикосновения к клавишам, влияющий на окраску звука.


cresc. molto
ff
p
cresc. molto
f
ff
p
cresc. molto
ff

Первые 2 такта и аналогичные места, следующие далее, исполняются приемом нажима (legato) в сочетании с очень большим ускорением движения меха на разжим (crescendo molto). На первой ноте такта 3 толчком снимается лига на звучании *f*; далее — на *ля* — пальцевой удар, на *ми* — кистевой удар в сочетании с рывком меха (акцент). В такте 4 залигованные ноты исполняются нажимом, нота *си* снимается толчком, *ля* берется пальцевым ударом. В такте 5 акцентированное *фа* берется кистевым ударом и рывком меха, *соль-диез* — толчком. Аккорды тактов 6—8 исполняются ударами с замахом кисти и пальцев на напряженном движении меха, чтобы каждый аккорд звучал на протяжении всей длительности. В такте 9 *ми* берется ударом, а последующие две ноты — нажимом. Этот разбор первого периода даст возможность уяснить приемы звукоизвлечения во всем произведении.

Необходимо обратить внимание на такты 21—25. Акценты здесь исполняются рывком меха и кистевыми ударами. После каждого рывка мех должен сохранять напряженное движение, не давая угаснуть звучности. Для более яркого выделения акцентов можно применить иной вариант смены движения меха:

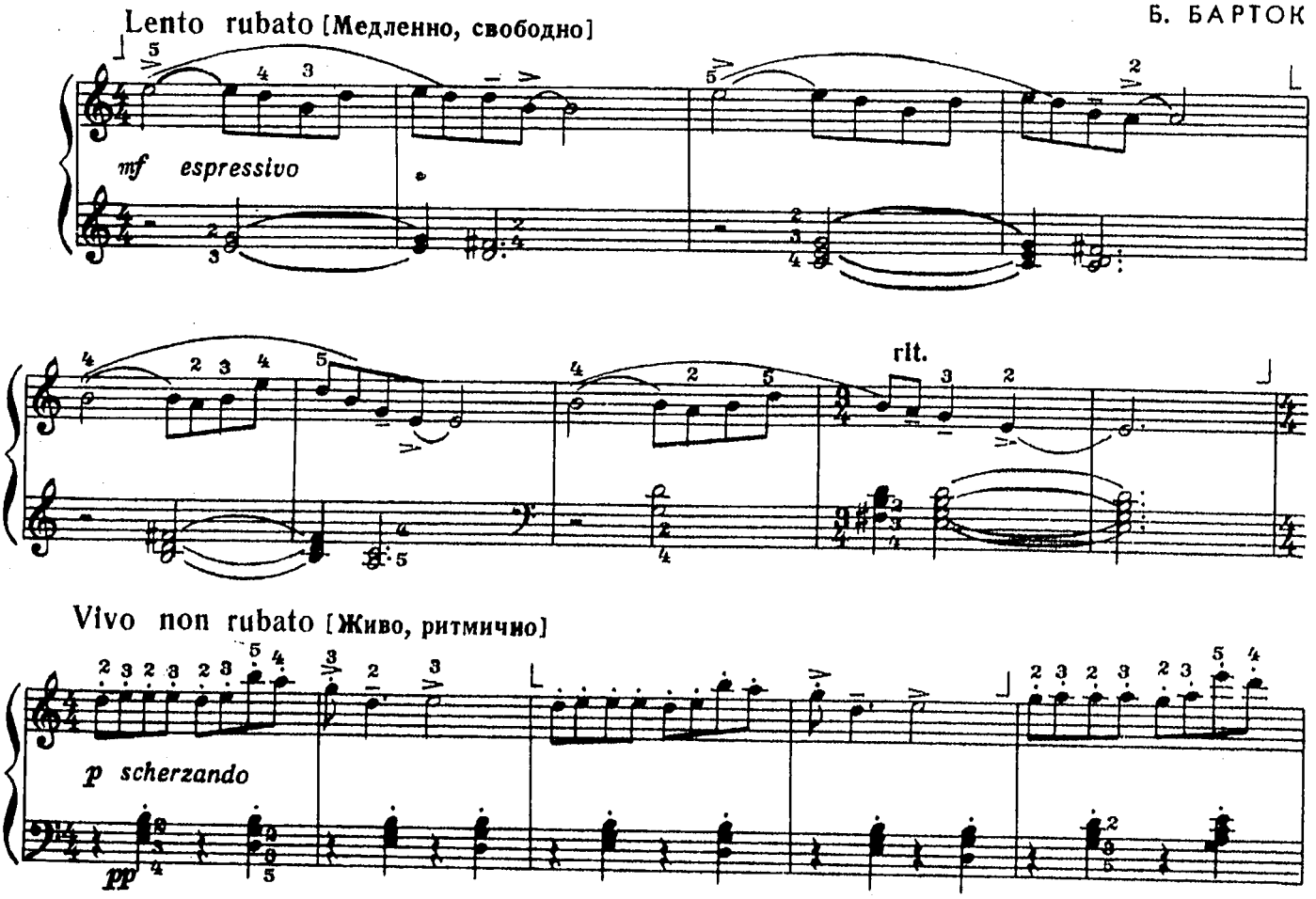


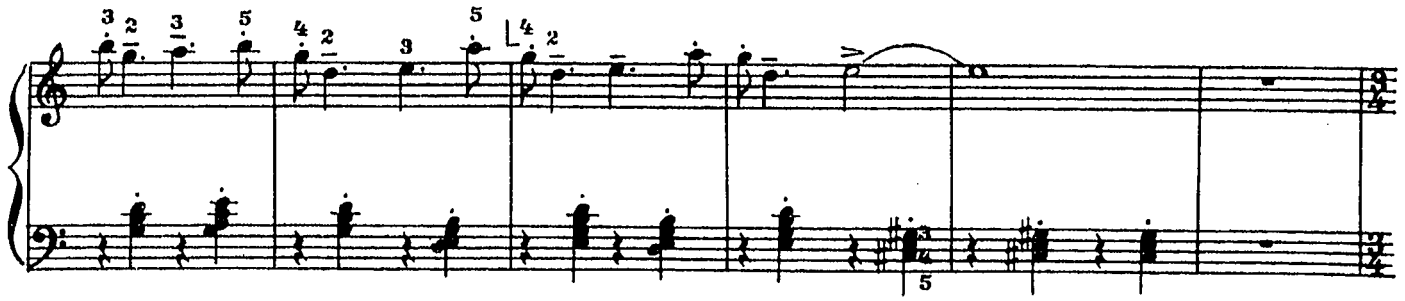

Особой сосредоточенности требует последний такт пьесы. Акцентированное *ля* берется ударом с рывком меха, далее идет ускорение сжима меха (crescendo), и толчком обеими руками нота снимается.

Разберем пьесу в переложении для выборного баяна.

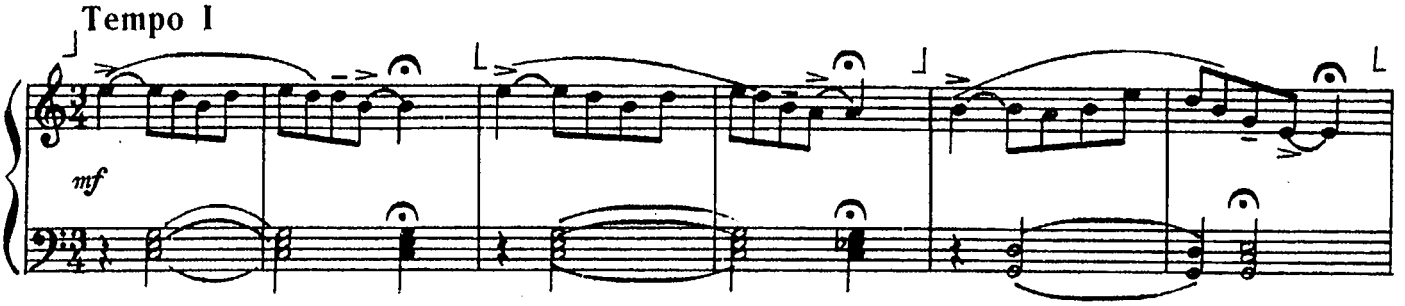
# ВЕЧЕР В ДЕРЕВНЕ

Б. БАРТОК

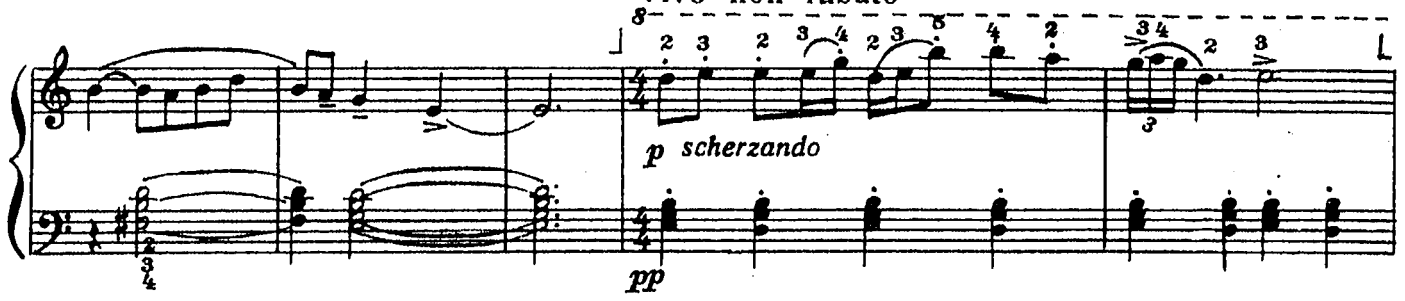


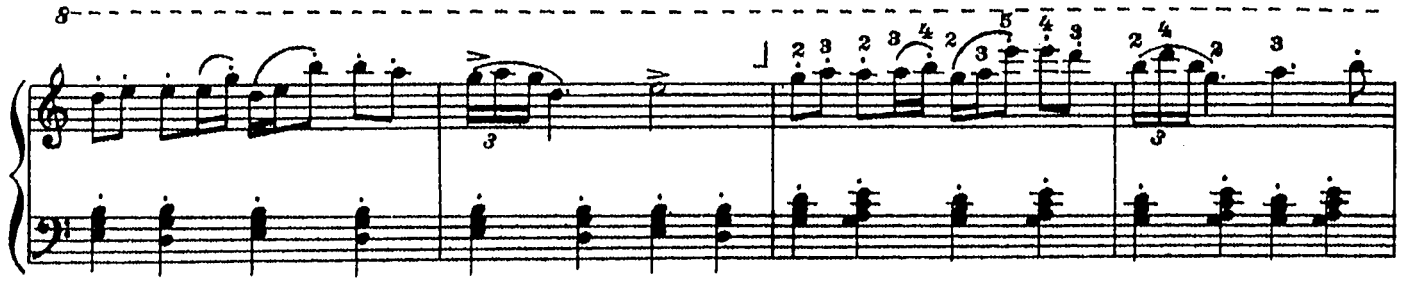


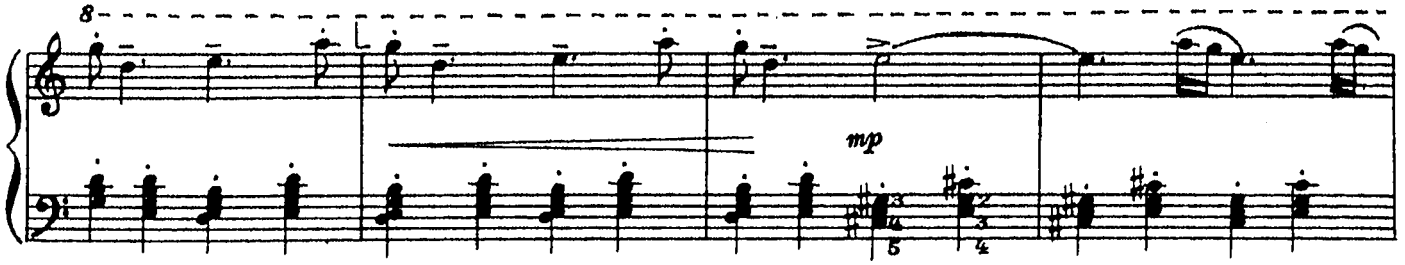
Tempo I

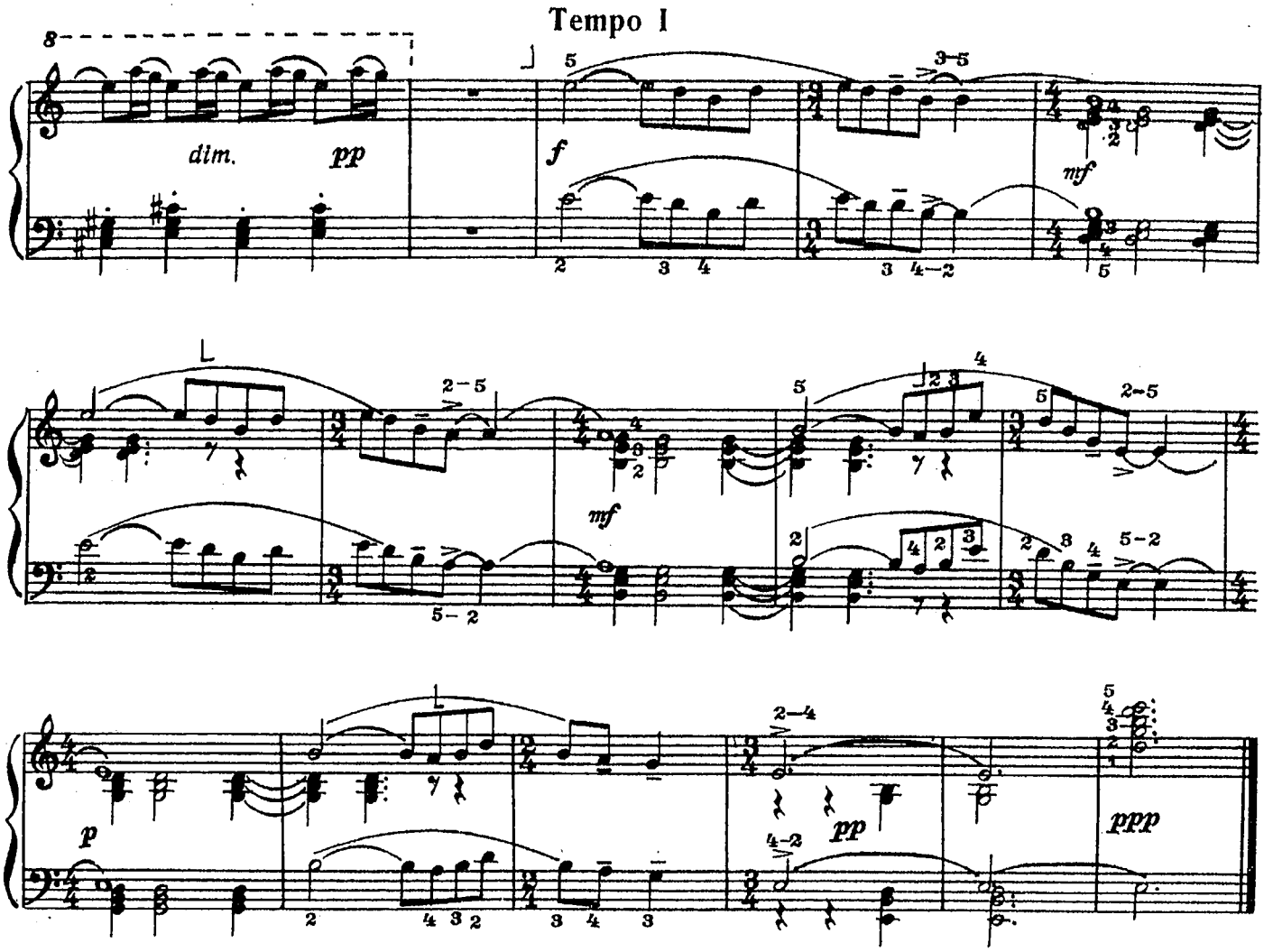



Vivo non rubato

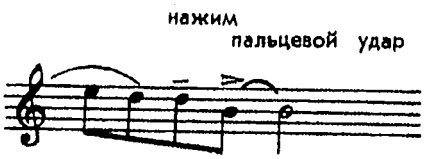







Первая нота *ми* акцентируется пальцевым ударом. Залигованные ноты в партии правой руки исполняются мягким нажимом. В такте 2 и аналогичных ему 4, 6, 8-м третья восьмая нота *(ре)* должна звучать незалигованно, но tenuto, поэтому она также исполняется нажимом. Следующая за ней акцентированная нота *си* берется пальцевым ударом, но без применения мехового рывка.




В партии левой руки рекомендуется применить неполный нажим, чтобы гармонические ноты не заглушали мелодию.

Основным способом звукоизвлечения во второй части в партии правой руки должен быть пальцевой удар, а левой руки — легкий (неполный) пальцевой удар. Мех следует вести ровно, без толчков, но с постоянным небольшим напряжением.

Во втором проведении второй темы (такты 30—40) ноты, залигованные короткими лигами, нужно снимать мягким отталкиванием от клавиши (толчок).

Последняя часть пьесы наиболее сложная для исполнения. Необходимо обратить внимание на два момента. Во-первых, делая одновременно в обеих партиях подмену пальцев на выдержанных звуках (в тактах 2, 5, 8 и 12), следует сохранять ровное движение меха. Во-вторых, смена направления движения меха происходит внутри фраз, поэтому она должна быть плавной, без толчков, чтобы не нарушить общего звучания.

## *Раздел VII*

# РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ

В широком смысле слова техника является материальной стороной исполнительского искусства, одним из важнейших средств для передачи художественного содержания произведения. В узком смысле технику можно определить как предельную точность и быстроту пальцевых движений. На материале гамм, арпеджио, упражнений и этюдов приобретаются и отрабатываются двигательно-игровые навыки — взаимодействие всех частей рук, координация движений — и, следовательно, умение свободно использовать звуковые и технические возможности баяна.

Развитие техники зависит от природных способностей ученика. Но и учащиеся со средними исполнительскими данными могут достичь высокого технического мастерства при условии правильно организованной, систематической работы, настойчивости и целеустремленности.

## Требования к исполнению гамм и арпеджио

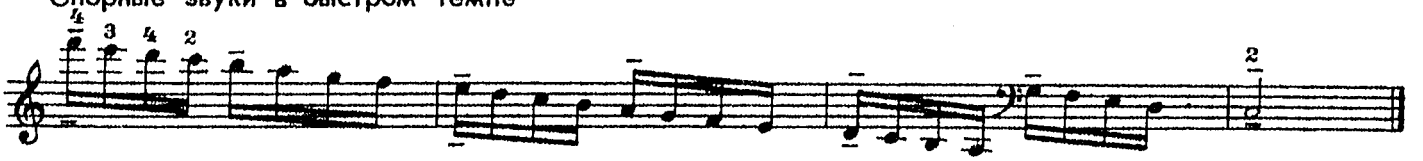
Успех работы над техникой обусловливается правильным выбором метода. Игра гамм и арпеджио без связи с конкретной задачей бесполезна и даже вредна. Развитие техники идет успешно лишь в том случае, если учащийся при каждом проигрывании гаммы или арпеджио решает определенную музыкальную задачу, контролирует слухом характер звучания, соблюдение динамических оттенков, штрихов, ритма: это приводит к возникновению в коре головного мозга рефлекторных связей, благодаря которым вырабатывается автоматизм игровых движений.

Надо уметь исполнять гаммы и арпеджио различными способами звукоизвлечения. Но предпочтение следует отдать приему нажима и штриху legato, так как нажим более всего развивает технику пальцев, а legato дает полную баянную звучность. При игре legato пальцы не поднимаются высоко над клавишами — следовательно, экономятся силы и время, и легче добиться беглости исполнения.

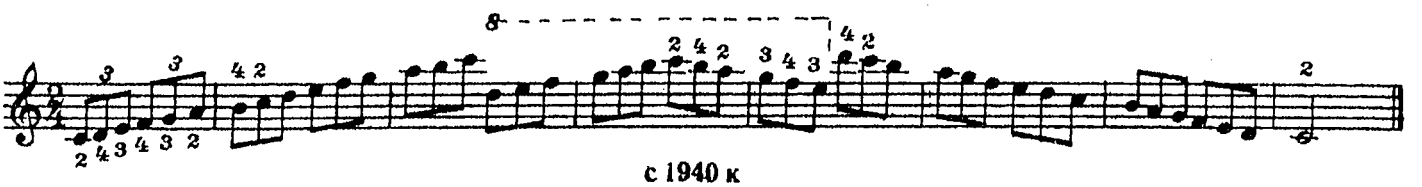
При проигрывании в медленном темпе вес руки переносится с клавиши на клавишу, поэтому каждый звук является опорным. Если же темп ускоряется, все звуки не могут быть опорными — это замедлило бы движения пальцев. Чтобы найти опорные звуки гамм и арпеджио, исполняемых в среднем или быстром темпе, надо выдерживать определенный размер и определенные длительности. Тогда при игре в среднем темпе опорными будут звуки, совпадающие с каждой долей такта, а при игре в быстром темпе — только звуки, совпадающие с сильной долей такта. Например:

Опорные звуки в среднем темпе

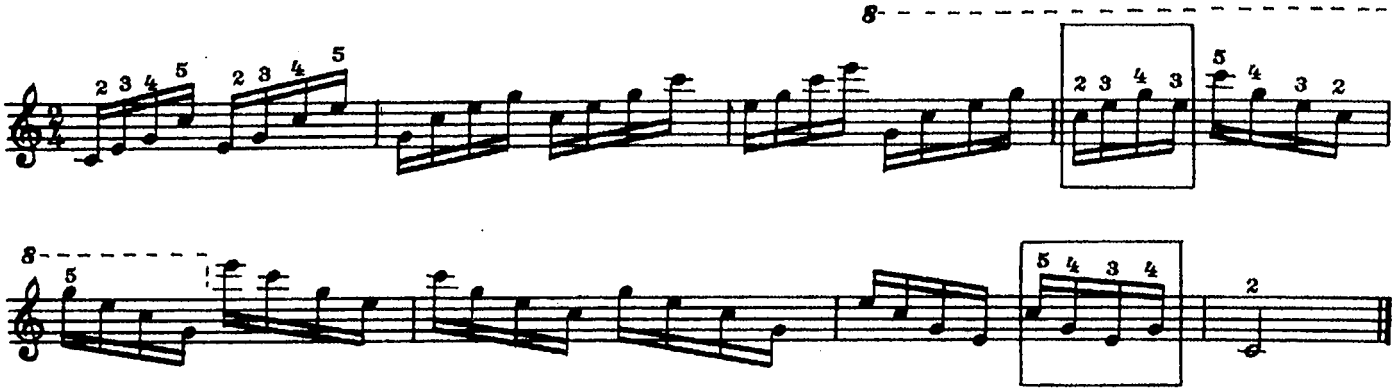
Опорные звуки в быстром темпе



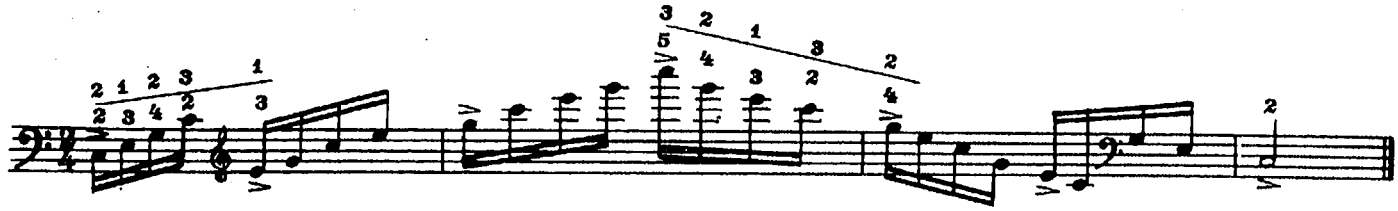
Гаммы триолями лучше исполнять в пределах трех октав. Тогда опорные звуки будут совпадать со смысловыми акцентами гамм.



Играя короткие арпеджио, нужно для совмещения опорных звуков и смысловых акцентов несколько изменять последовательность звуков в тех группах, которые находятся перед самым высоким и самым низким звуком.

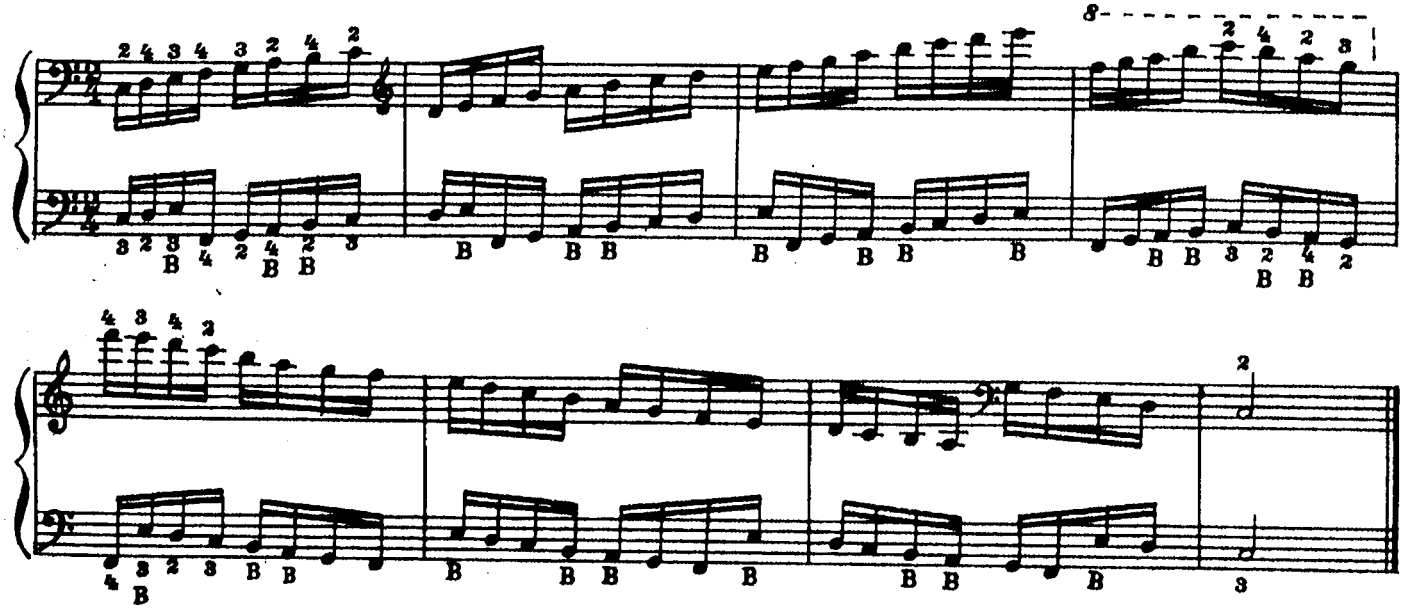


Распространенной ошибкой при исполнении длинных и коротких арпеджио является смещение опорного звука: вместо первой ноты группы подчеркивается последняя. Чтобы избежать этого, опорный звук следует выделять более сильным акцентом.



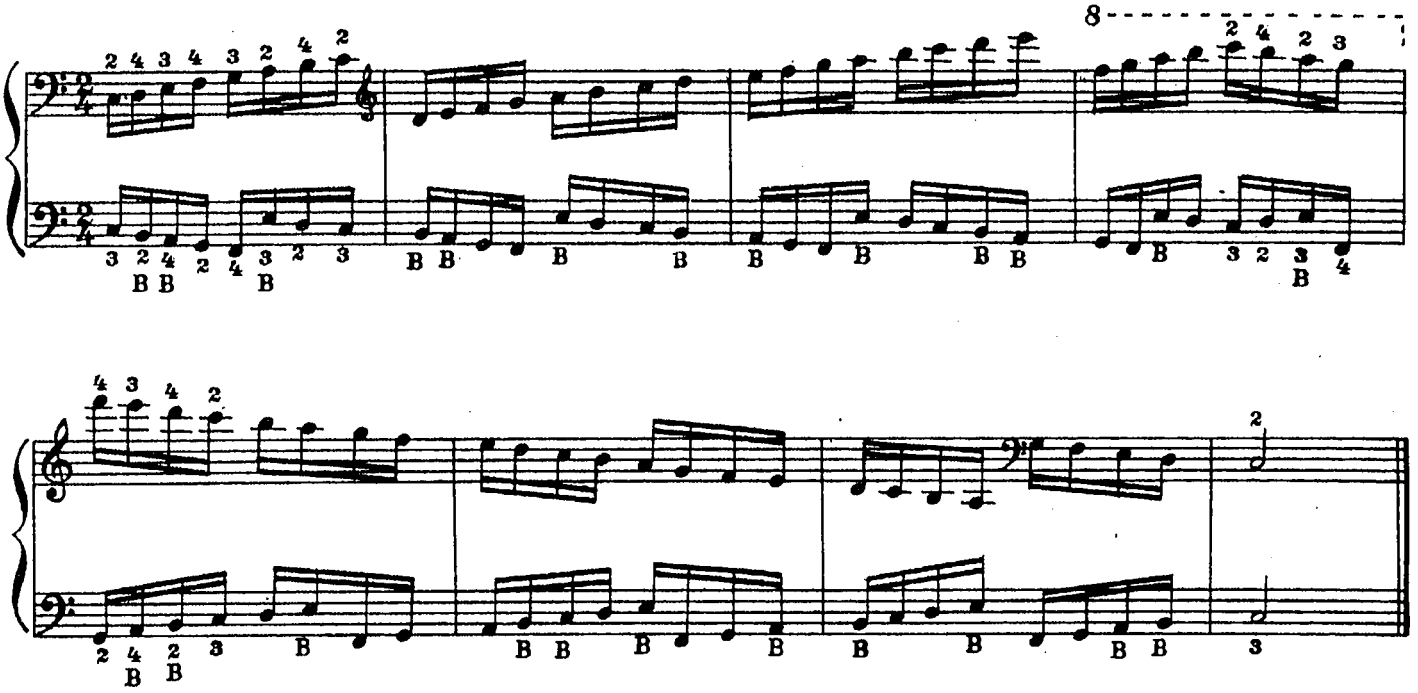
Гаммы, исполняющиеся обеими руками, следует играть как в параллельном, так и в расходящемся движении.

## Гамма в параллельном движении

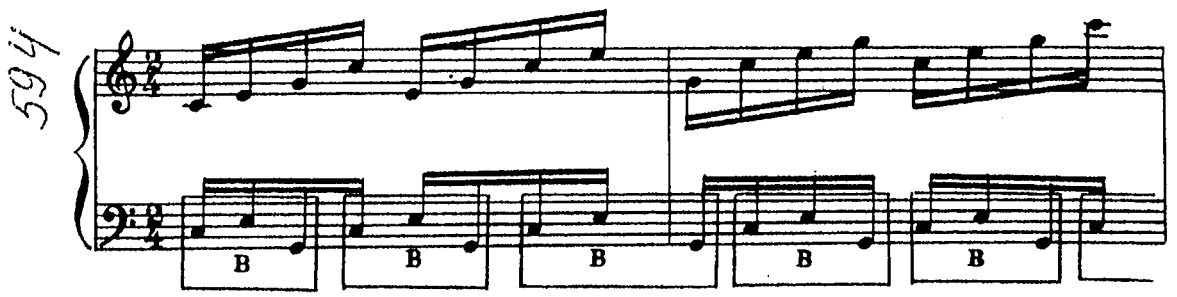


с 1940 к

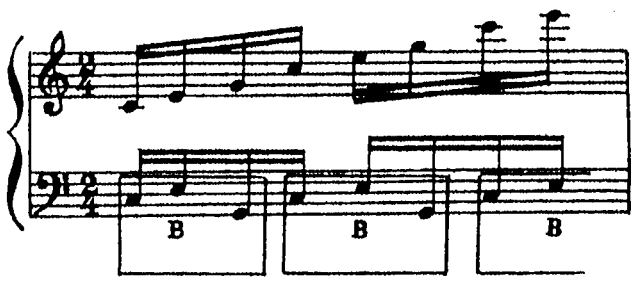
## Гамма в расходящемся движении



Исполнение на готовом баяне арпеджио обеими руками в параллельном движении не является целесообразным, так как басовые звуки расположены в одной октаве и, следовательно, левая рука лишена возможности перемещаться с октавы на октаву вслед за правой рукой.




или



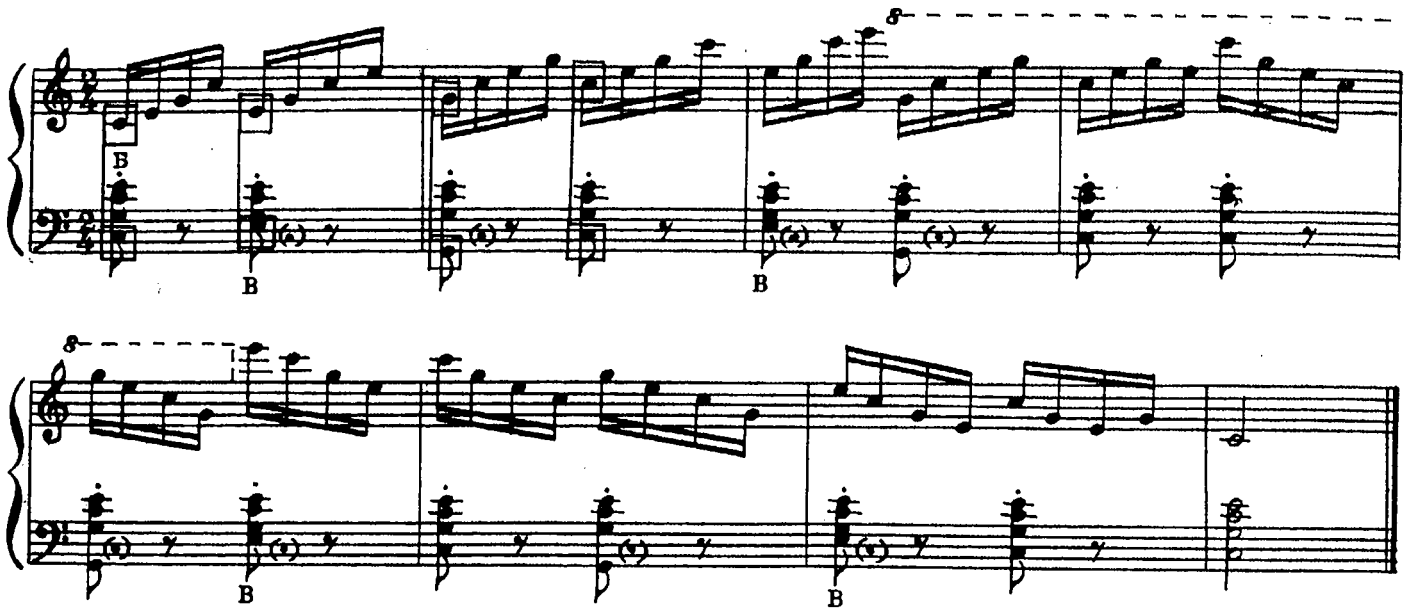

Движение пальцев левой руки по трем клавишам без перемещения не имеет смысла, потому что оно не ведет к выработке какого-либо полезного навыка и затрудняет движения правой руки. В арпеджио опорный звук рекомендуется подчеркивать басом вместе с аккордом, причем бас должен дублировать звук правой клавиатуры.

с 1940 к

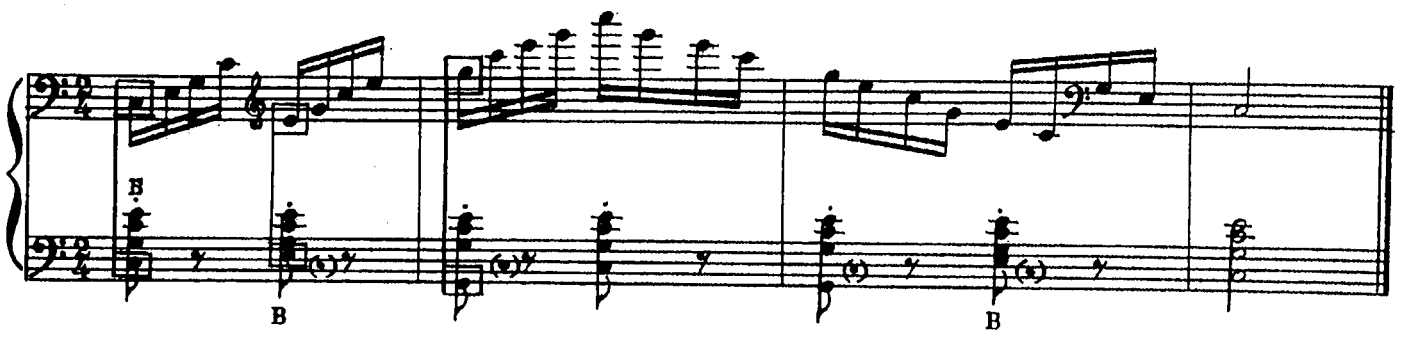
2—Зак. 1877

ЦЕНТР. ЛИТЕРАТУРЫ

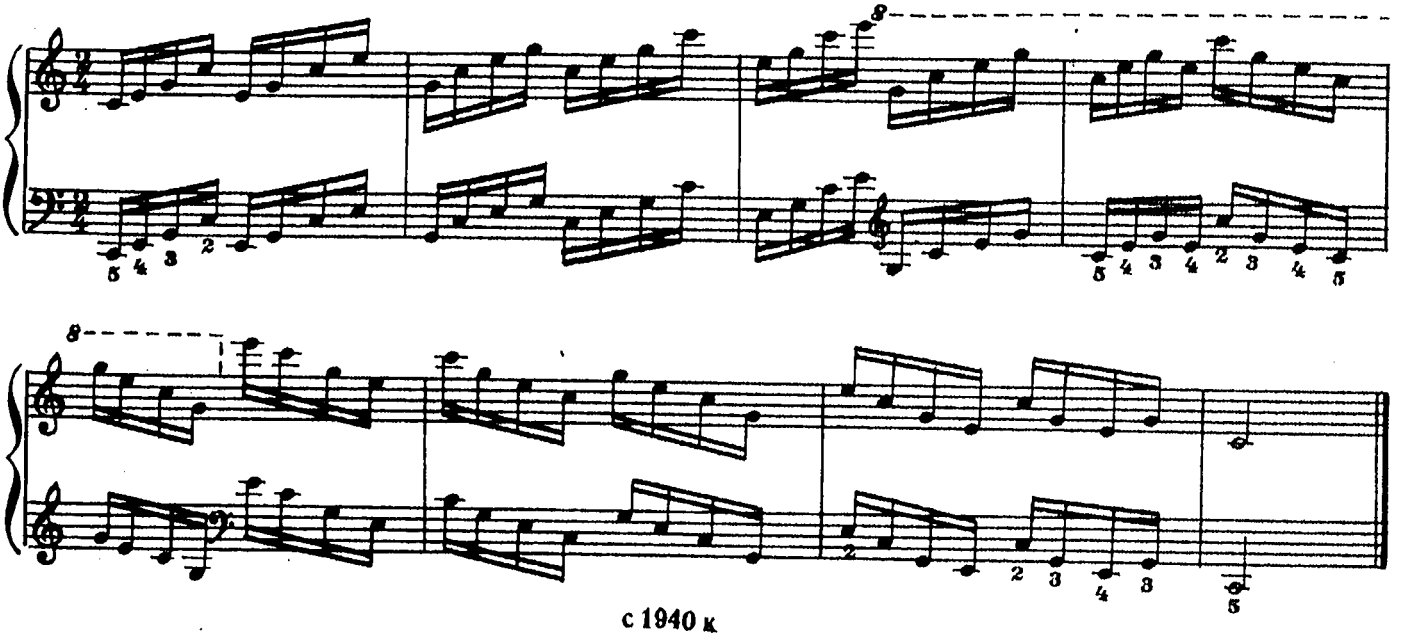
## Короткое арпеджио



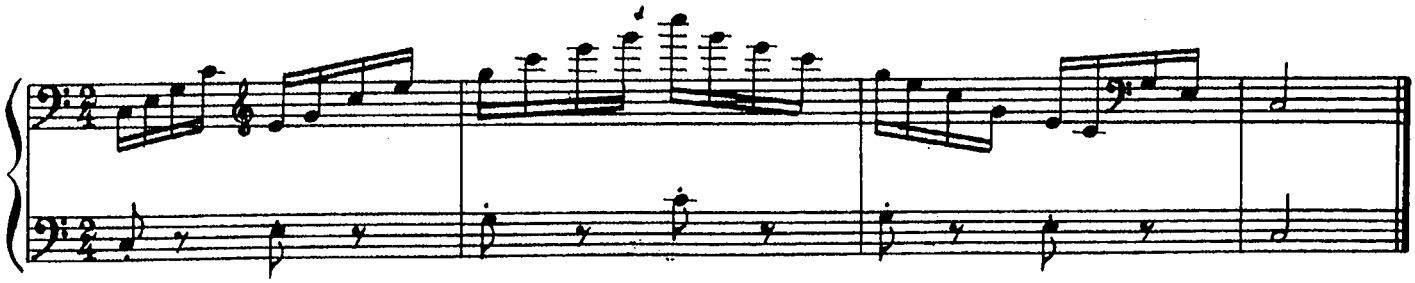

## Длинное арпеджио




На выборном баяне короткие арпеджио целесообразно играть в параллельном движении обеих рук через октаву, ввиду отсутствия высоких звуков в левой выборной клавиатуре.



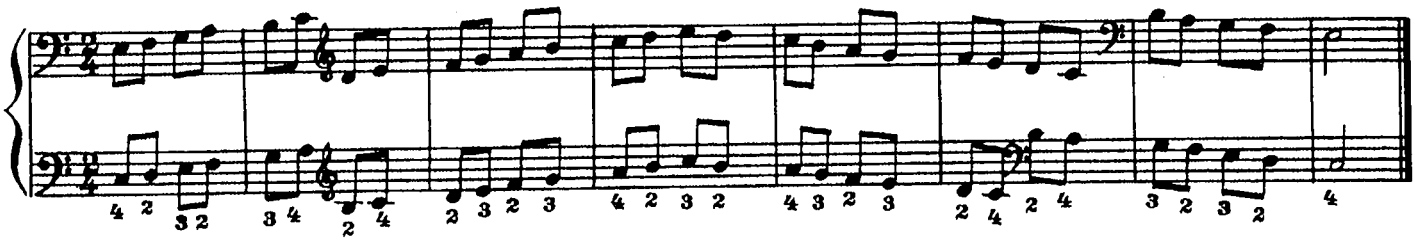
Значительную трудность представляет игра длинных арпеджио в левой выборной клавиатуре— это связано с неестественными поворотами кисти руки. Поэтому при исполнении их обеими руками в левой клавиатуре берется лишь опорный звук.



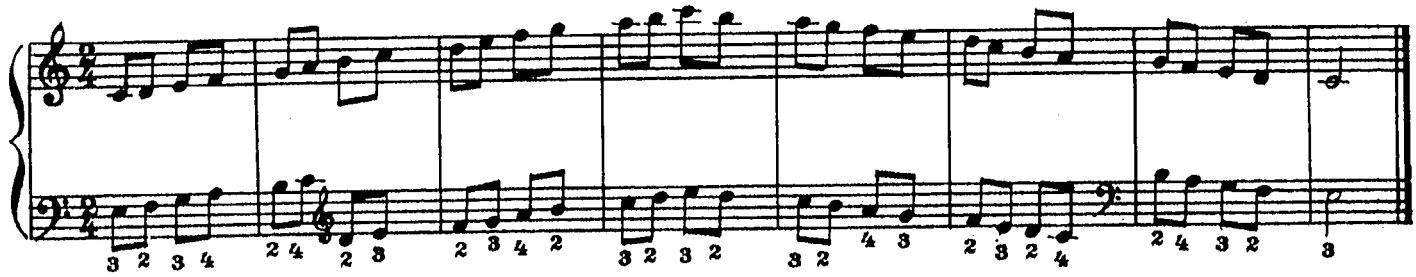
Исполнение гамм обеими руками на выборном баяне возможно в пределах трех октав.

Для лучшего освоения выборной клавиатуры и координации движений обеих рук рекомендуется исполнять гаммы в терцию и сексту следующим образом: один голос в правой клавиатуре, другой — в левой выборной.

## Гамма в терцию



## Гамма в сексту



Систематизация аппликатуры в гаммах и арпеджио является непременным условием правильной работы над развитием и совершенствованием исполнительской техники учащегося.

## Аппликатура в гаммах и арпеджио

При изучении данного раздела следует иметь в виду:

1. Приводятся гаммы и арпеджио, начинающиеся с трех рядов правой клавиатуры: *до мажор, соль мажор, фа мажор, ля минор, ми минор, ре минор.*

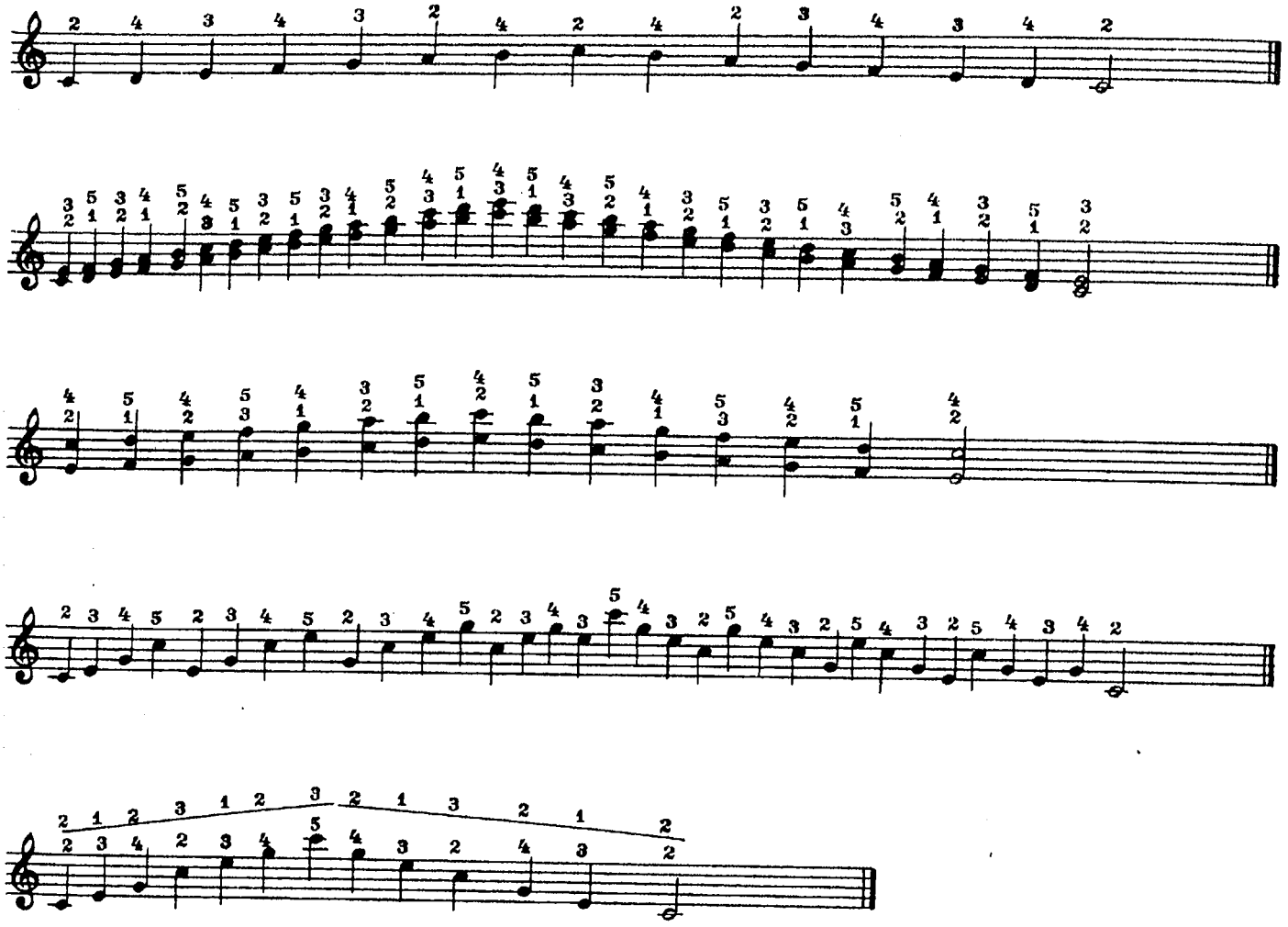
2. Материал расположен таким образом: правая клавиатура — одноголосная гамма, гаммы в терцию, в сексту, арпеджио короткое, длинное; левая готовая клавиатура — одноголосная гамма только в тональностях *до мажор* и *ля минор,* так как в других тональностях используется та же аппликатура; левая выборная клавиатура — одноголосная гамма, короткие арпеджио.

3. В тех случаях, когда в разных октавах употребляется различная аппликатура, гаммы выписаны в две октавы.

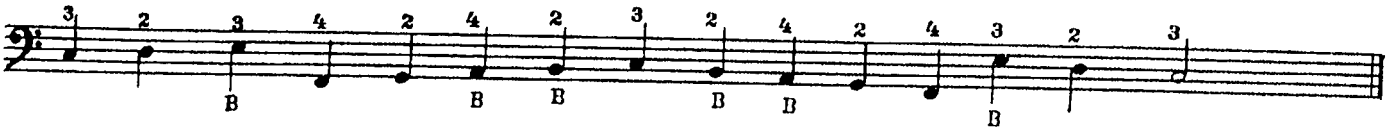
4. В длинных арпеджио имеются два варианта аппликатуры: с употреблением 1-го пальца и без него.

## До мажор

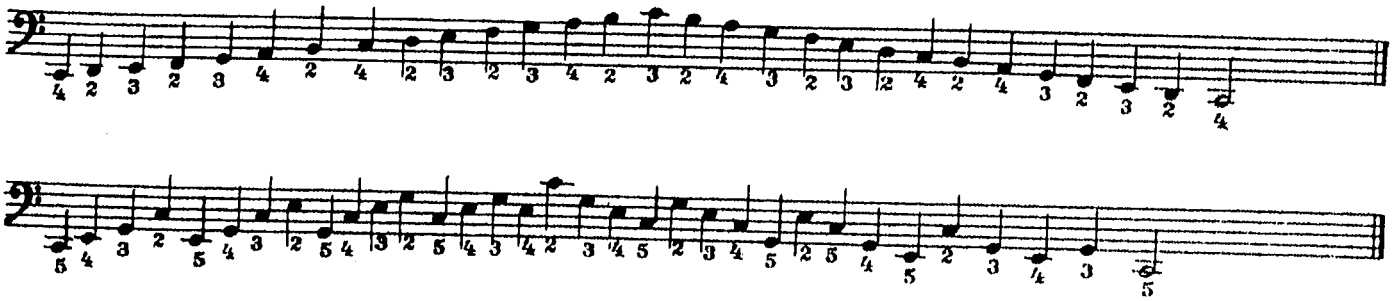
Правая клавиатура



Левая готовая клавиатура

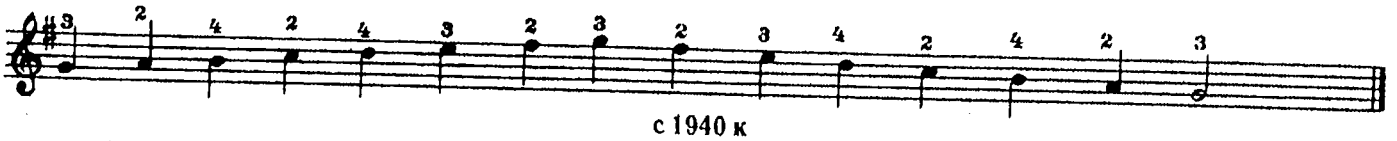



Левая выборная клавиатура

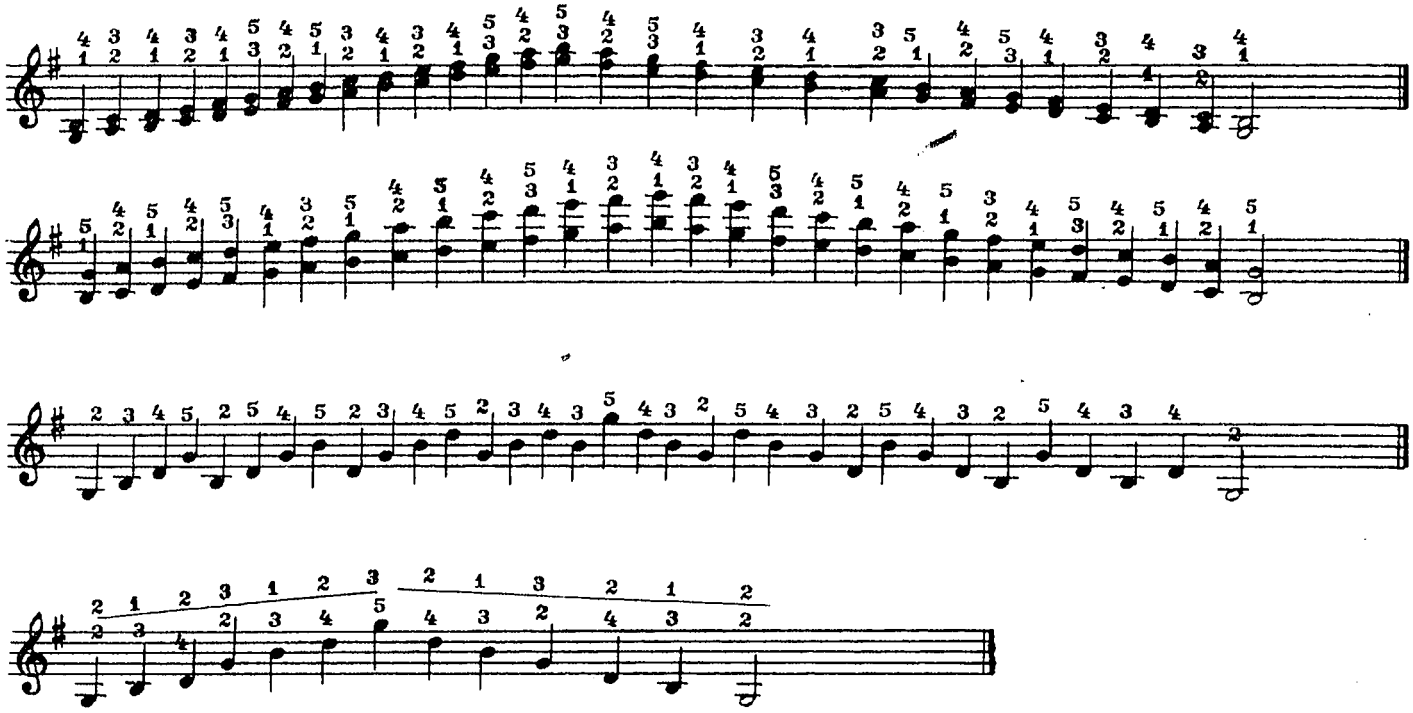


## Соль мажор

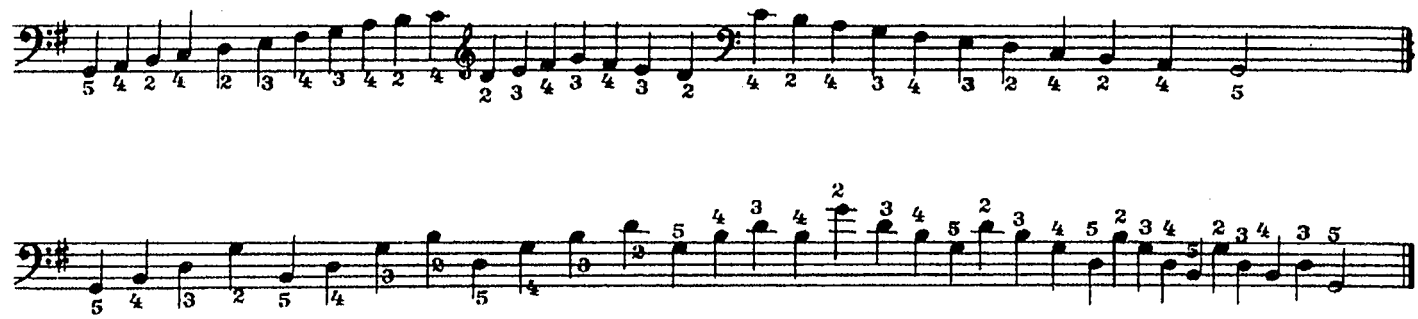
Правая клавиатура



с 1940 к

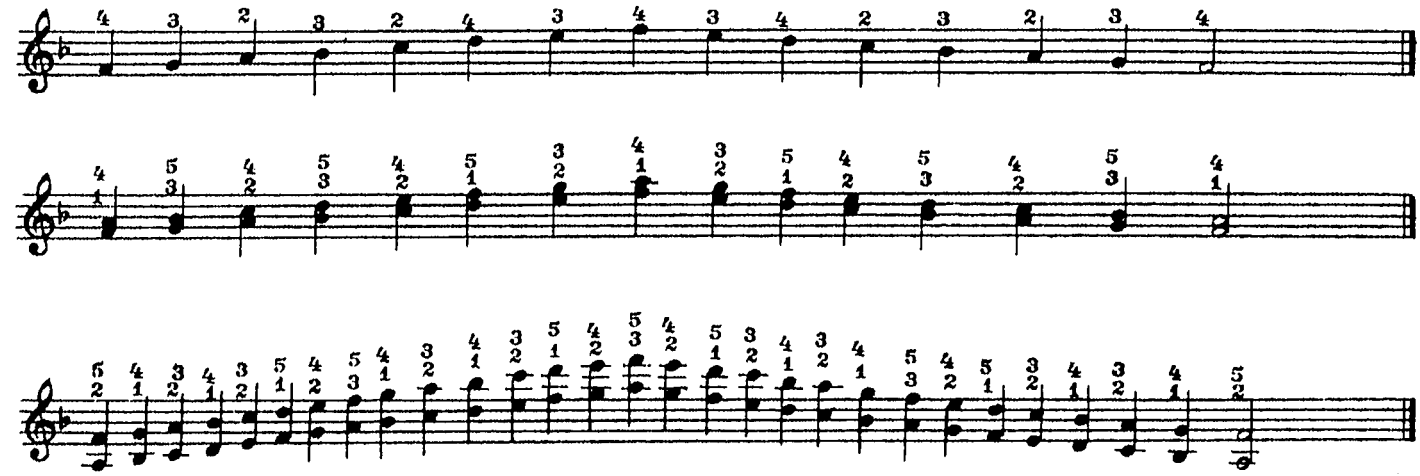


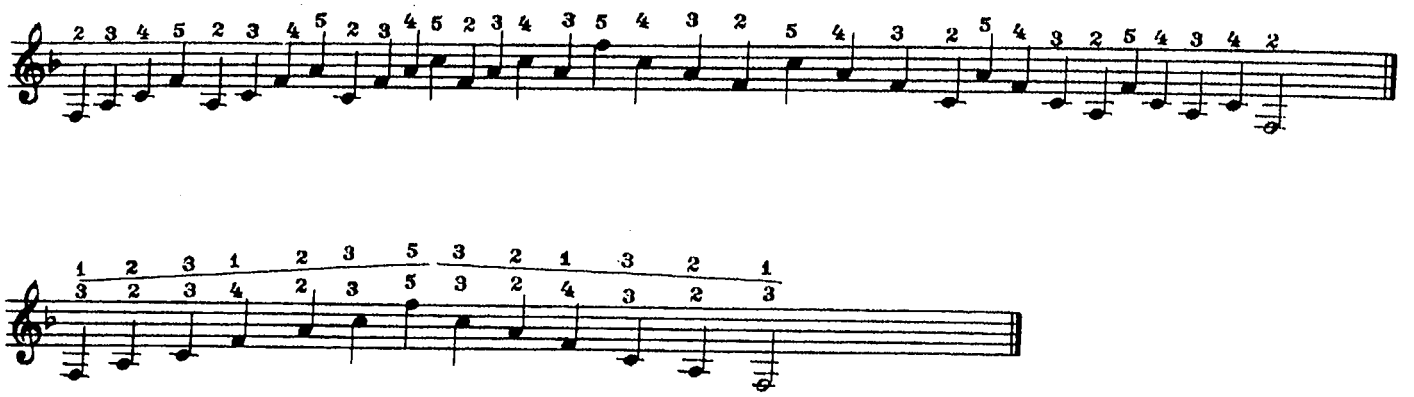
Левая выборная клавиатура



## Фа мажор

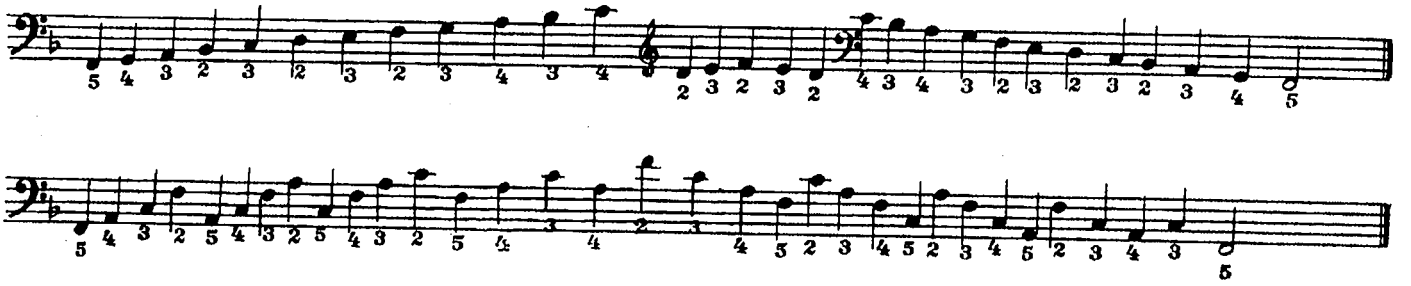
Правая клавиатура





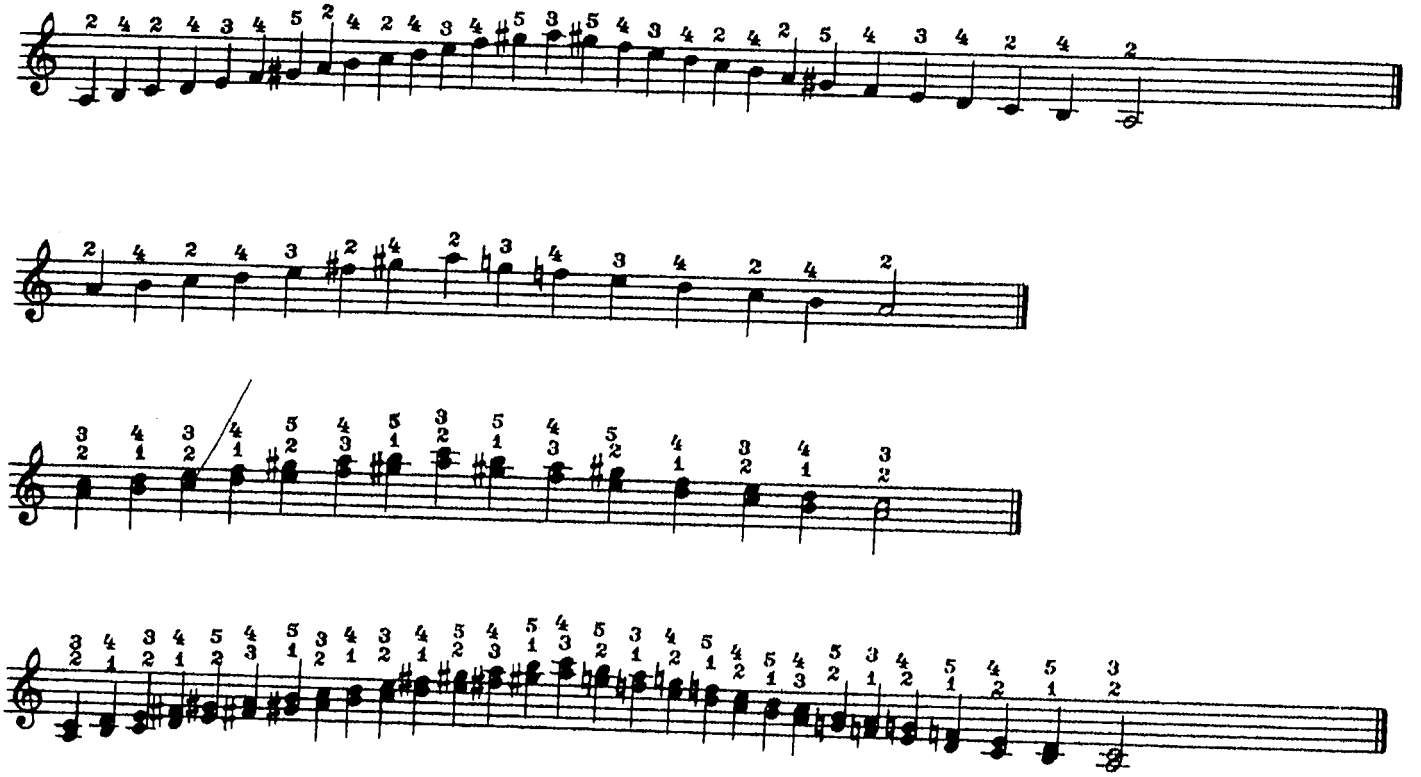


Левая выборная клавиатура

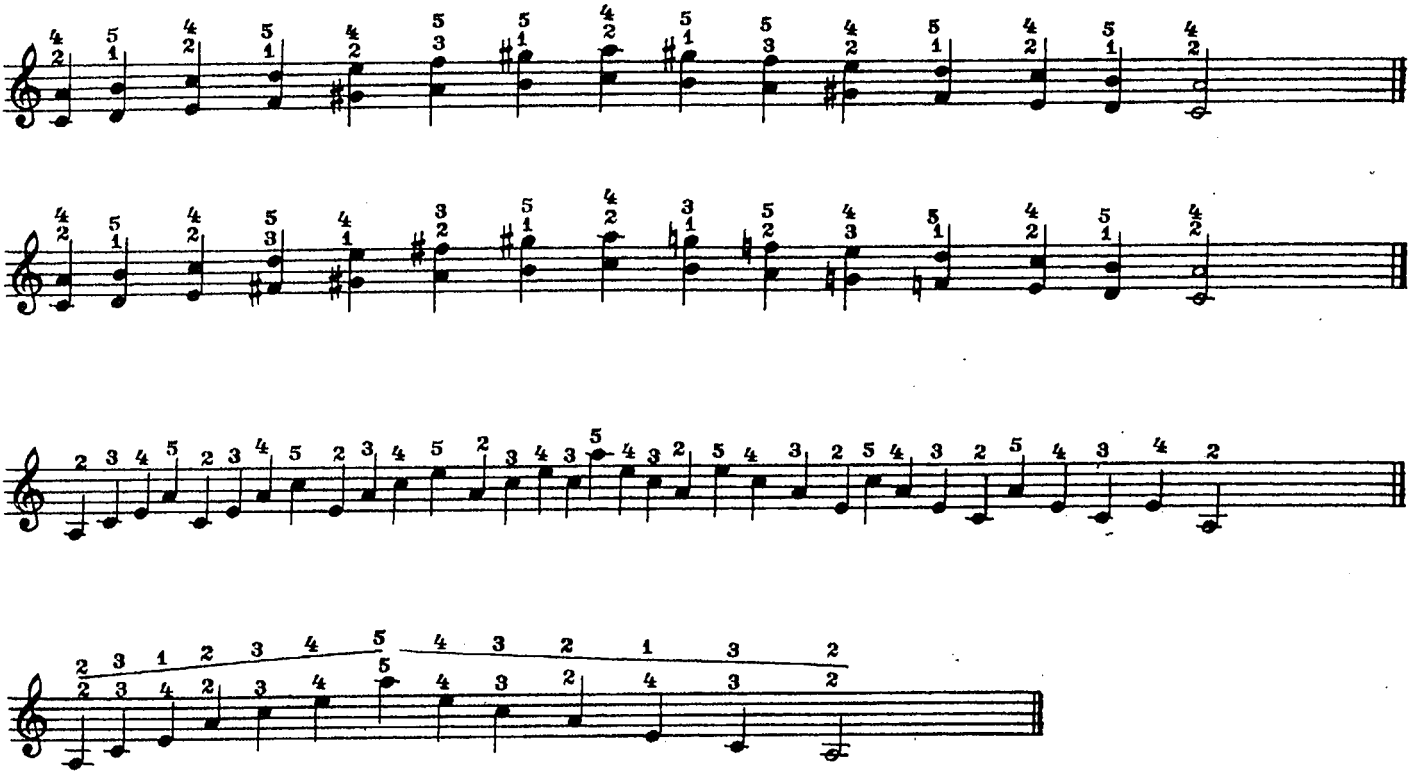


## Ля минор

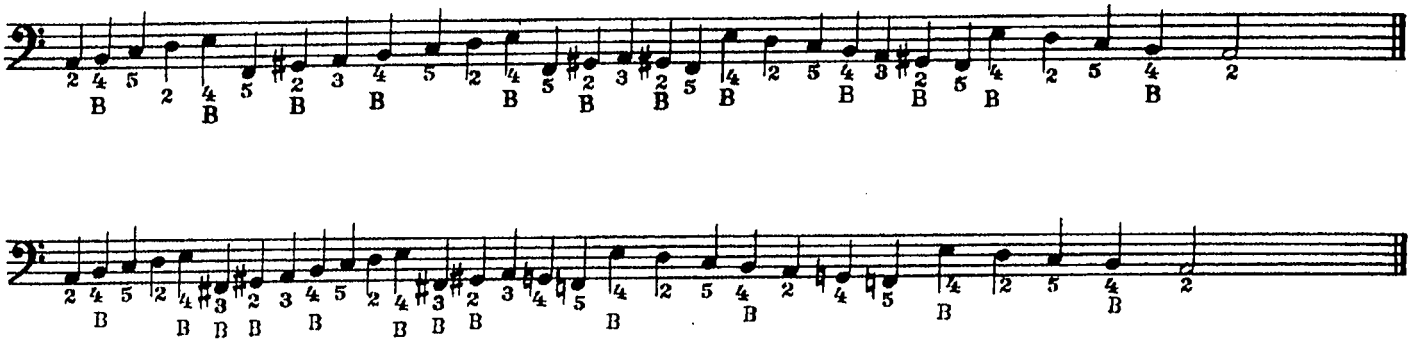
Правая клавиатура



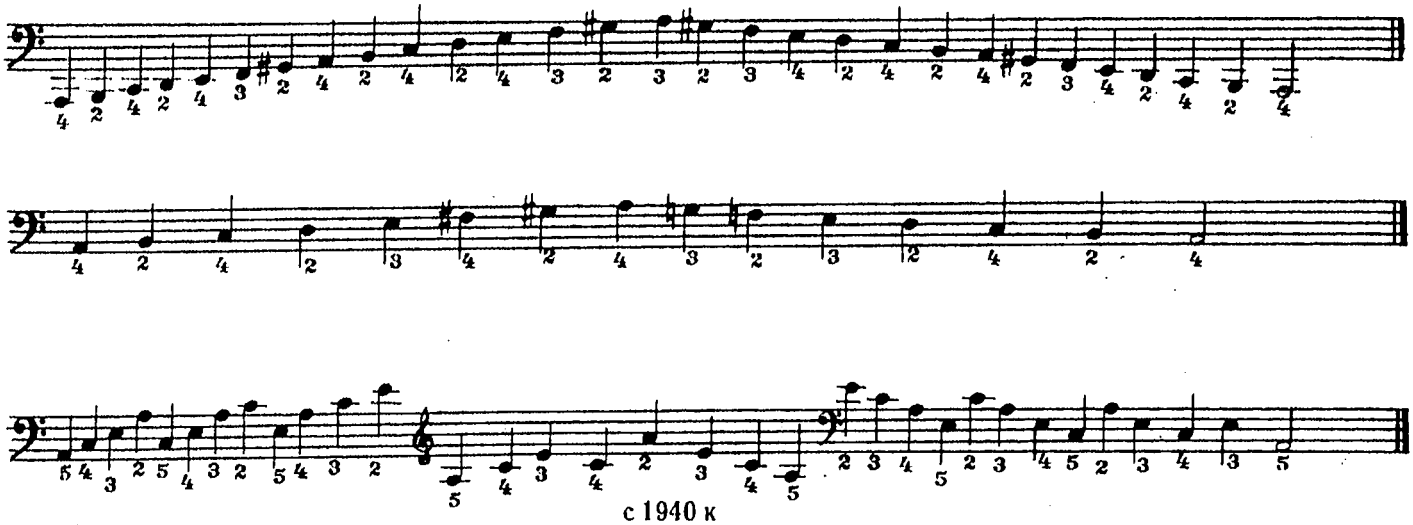
с 1940 к



Левая готовая клавиатура



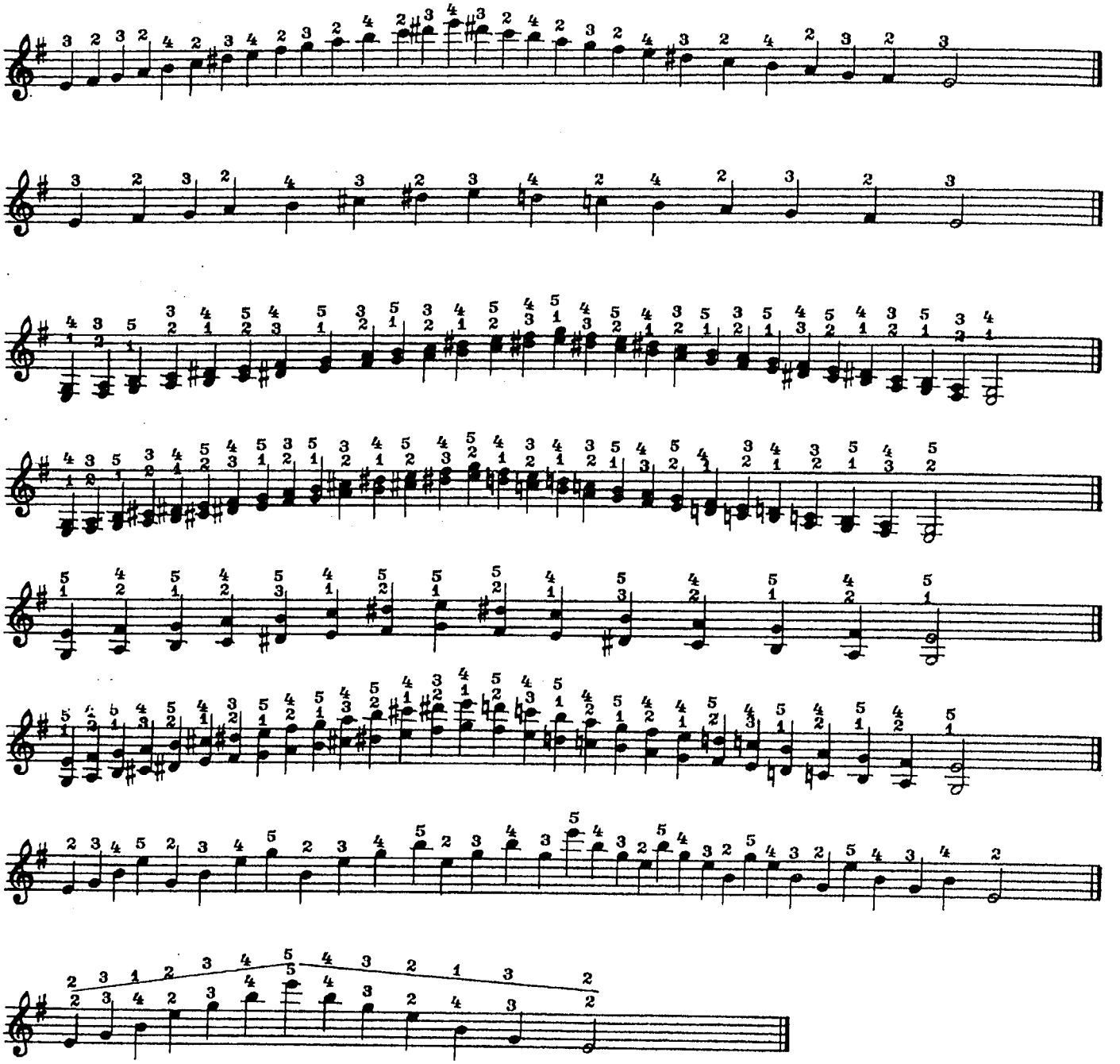
Левая выборная клавиатура



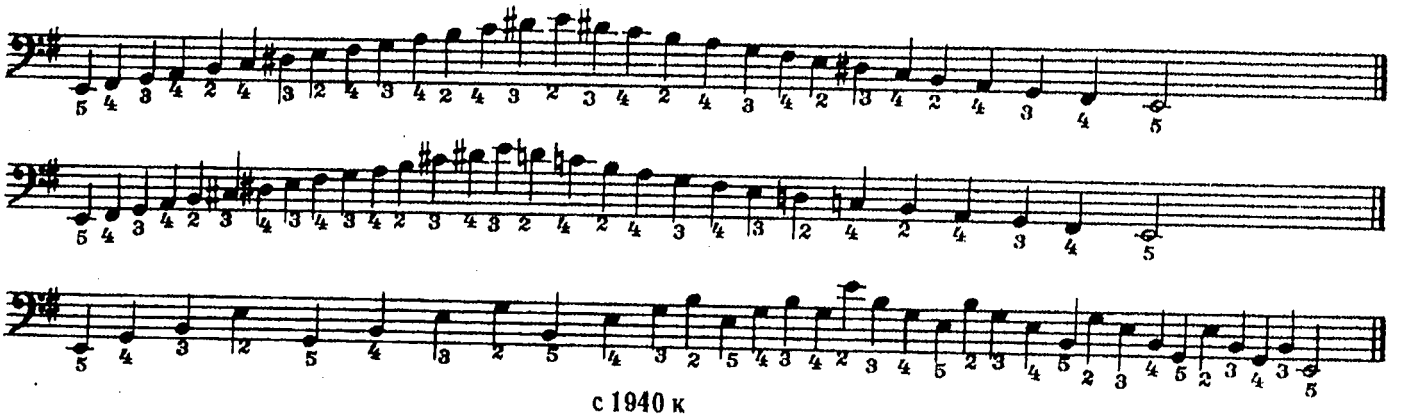
с 1940 к

# Ми минор

## Правая клавиатура



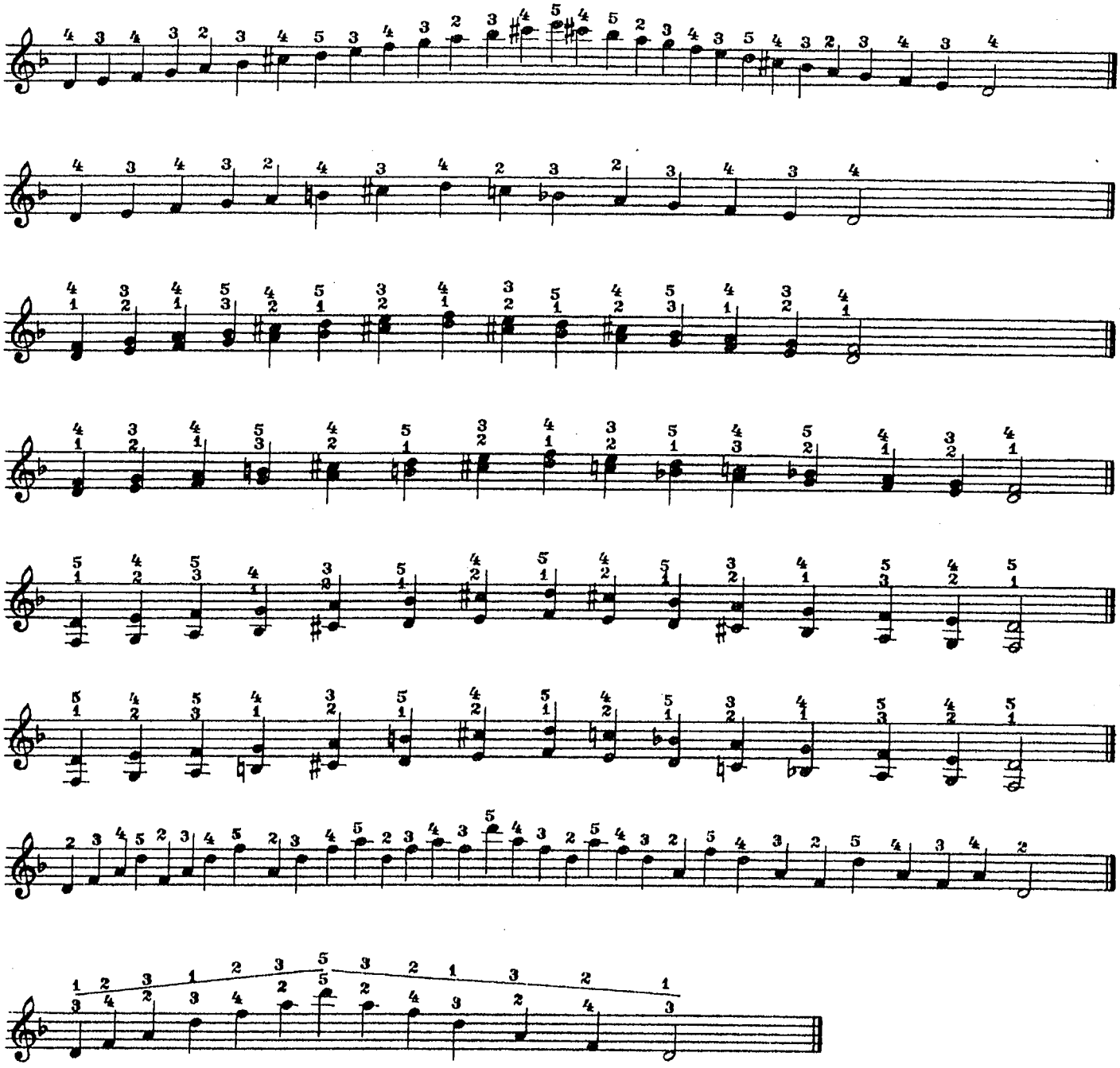
## Левая выборная клавиатура



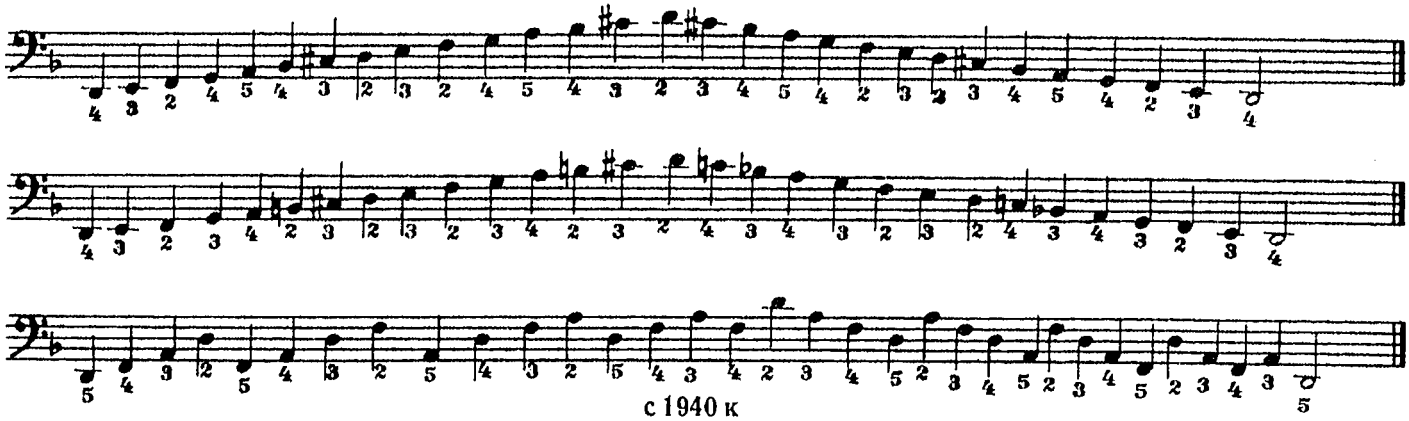
с 1940 к

# Ре минор

Правая клавиатура



Левая выборная клавиатура

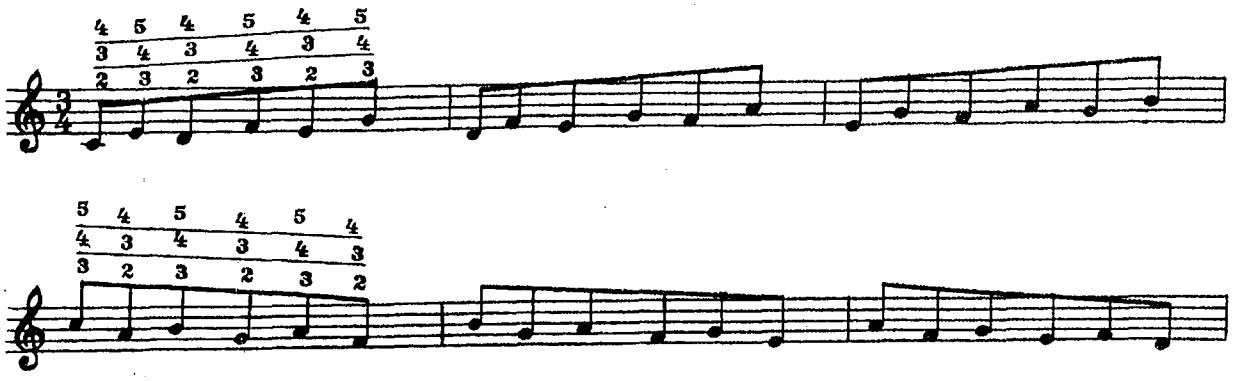


с 1940 к

## Упражнения на различные элементы техники

В работе над развитием техники большую роль играет умение тщательно анализировать движения рук и, исходя из этого, строить различные упражнения. Исполнительский аппарат каждого ученика имеет свои особенности, и упражнения должны основываться на тех элементах техники, которые вызывают затруднение.

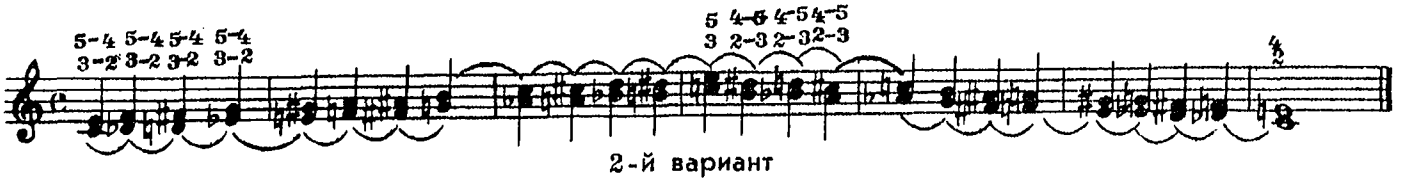
Например, пальцы у всех людей неравноценны по своей подвижности и силе, но эта неравноценность может быть различной. Исходя из этого, в приведенном упражнении даются три варианта аппликатуры:



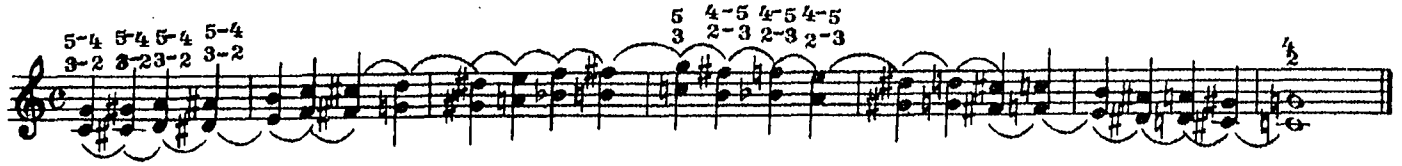

Можно проигрывать упражнение поочередно всеми вариантами аппликатуры либо работать над одним или двумя вариантами — это обусловливается особенностями руки.

Независимость движения пальцев — один из сложных элементов техники. Упражнения, основанные на «беззвучной» подмене пальцев, являются оригинальным средством для развития этого навыка. Но избирать вариант для работы следует с учетом индивидуальности учащегося.

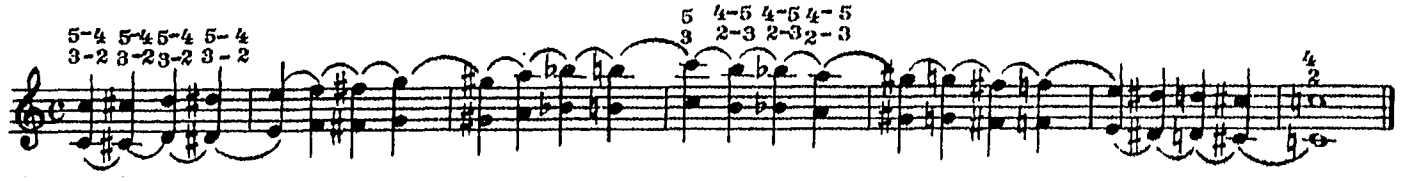
1-й вариант



2-й вариант

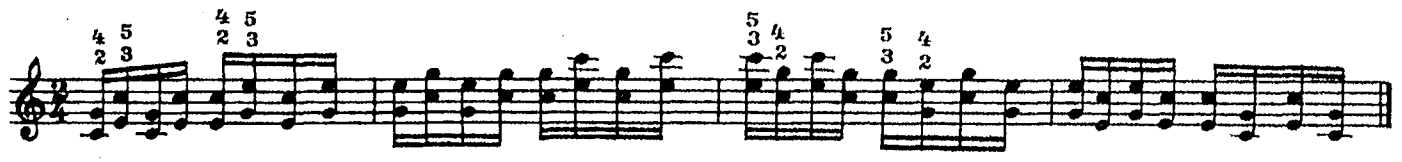


3-й вариант

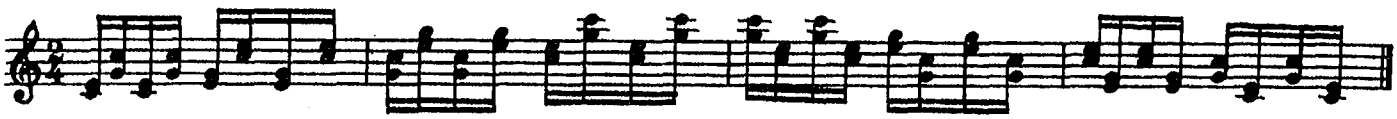


Педагог или учащийся может создать различные виды упражнений на одних и тех же клавишах и избрать затем лучшие из них. Вот, например, в различных вариантах упражнение для приобретения свободы движений пальцев при исполнении интервалов, построенное на звуках аккорда *До мажор:*

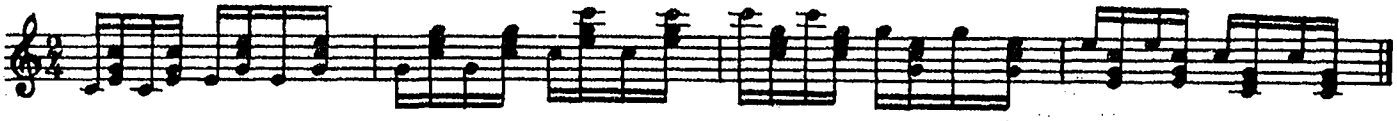
1-й вариант



2-й вариант

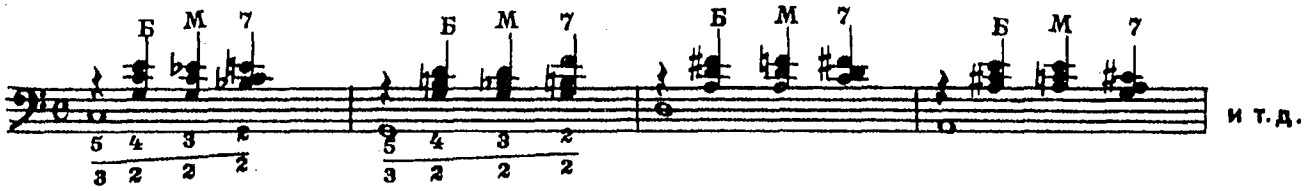


3-й вариант



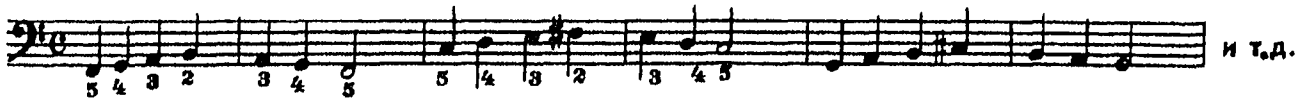
4-й вариант

Роль левой руки баяниста, играющего на готовом баяне, давно уже перестала сводиться только к простому аккомпанементу. Хотя левая клавиатура и ограничена конструктивно, но на ней возможно исполнение сложных по фактуре, гармонии и ритму видов аккомпанемента, а также проведение мелодических линий в низком регистре. В работе над техникой левой руки необходимо добиваться равномерного развития всех четырех играющих пальцев.

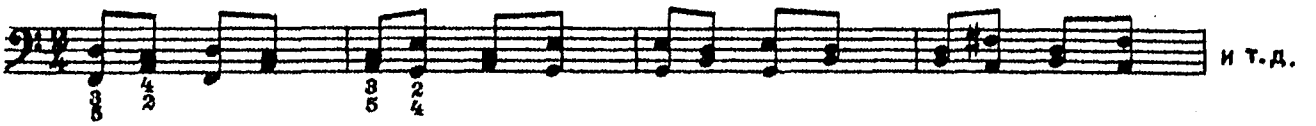



Первый вариант аппликатуры в данном упражнении преследует цель равномерного развития пальцев, а второй способствует выработке необходимого навыка свободного перемещения 2-го пальца по клавишам аккордовых рядов.

Гаммообразные последовательности в левой готовой клавиатуре связаны с движением пальцев по одному ряду через клавишу. Развитию этого навыка поможет следующее упражнение:

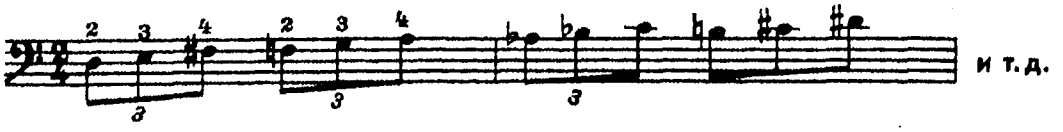


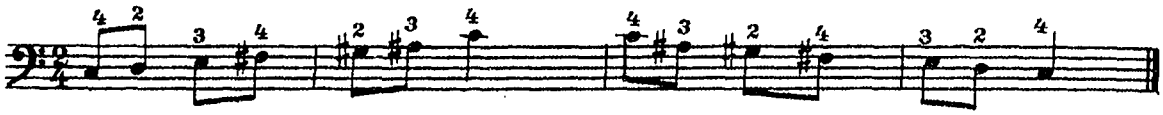

Ниже приводится упражнение для выработки независимых движений пальцев левой руки:




Работая над техникой левой руки при игре на выборной клавиатуре, следует использовать те же упражнения, которые применяются для правой руки, но с изменением аппликатуры.

Для выработки навыков свободного движения пальцев в гаммообразных последовательностях (I позиция) необходимо прежде всего освоить неудобное положение кисти на «тоновой горке».





## Упражнения в процессе работы над произведением

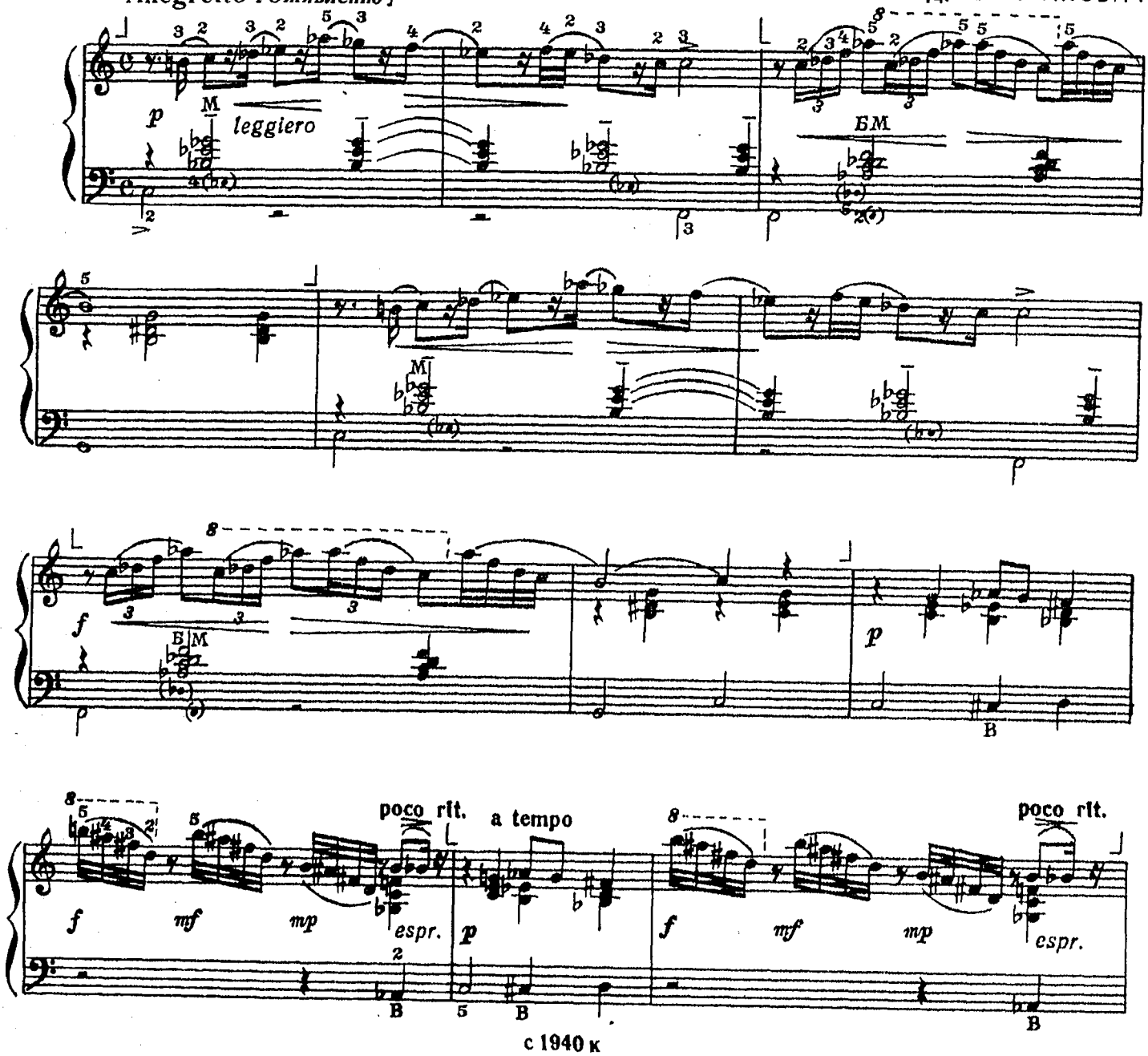
Хорошим средством преодоления технических трудностей произведения явятся упражнения, построенные самим учащимся или педагогом из элементов технически трудных мест. Упражнения могут состоять из наиболее сложного оборота какого-либо пассажа или включать два-три элемента, следующие в произведении друг за другом. Они будут способствовать координации движений пальцев, помогут найти необходимые игровые движения. Кроме того, составление учащимся этих упражнений приучит его анализировать произведение.

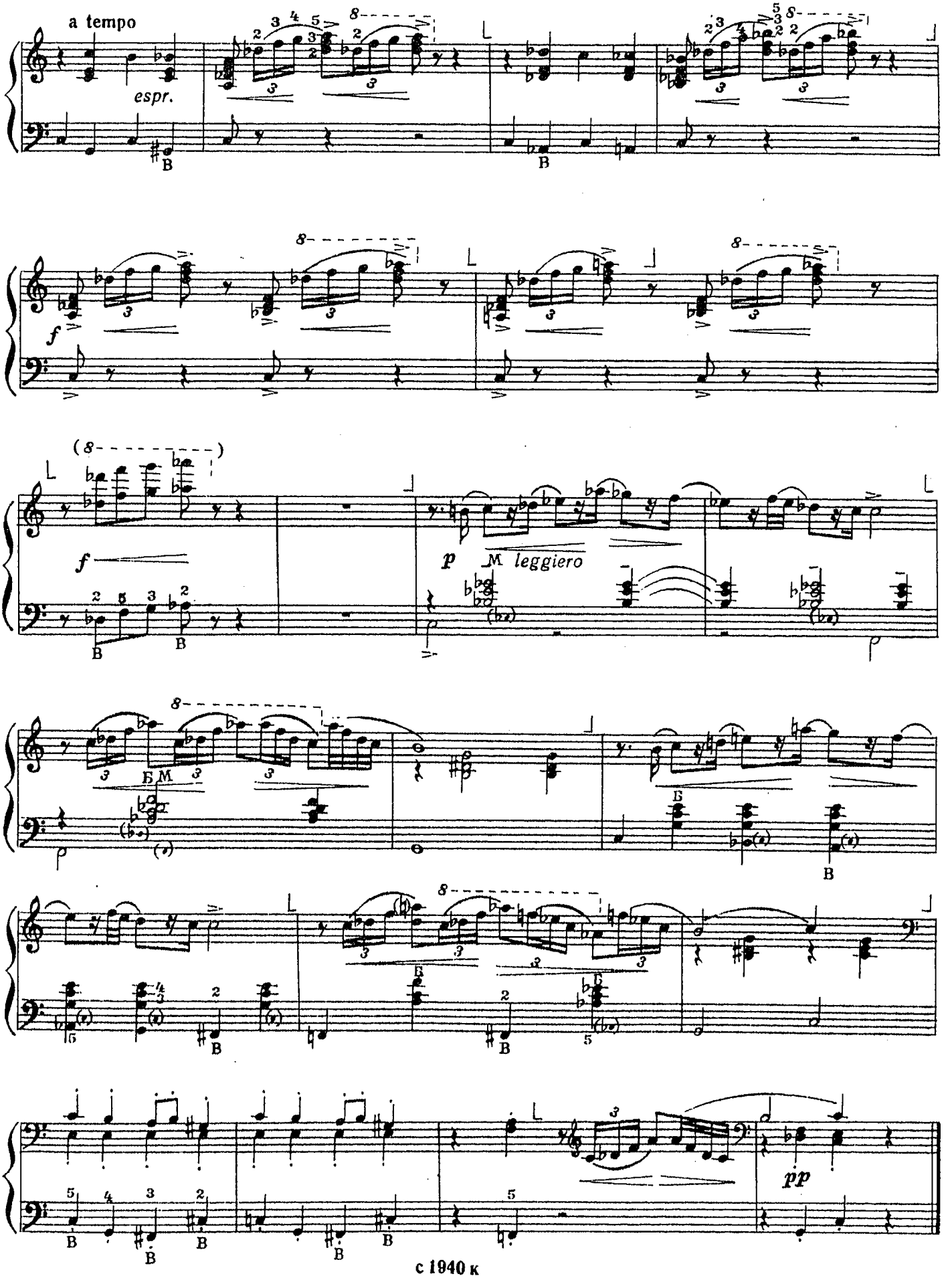
Рассмотрим, каким образом строятся на материале произведения подготовительные упражнения.

# ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ

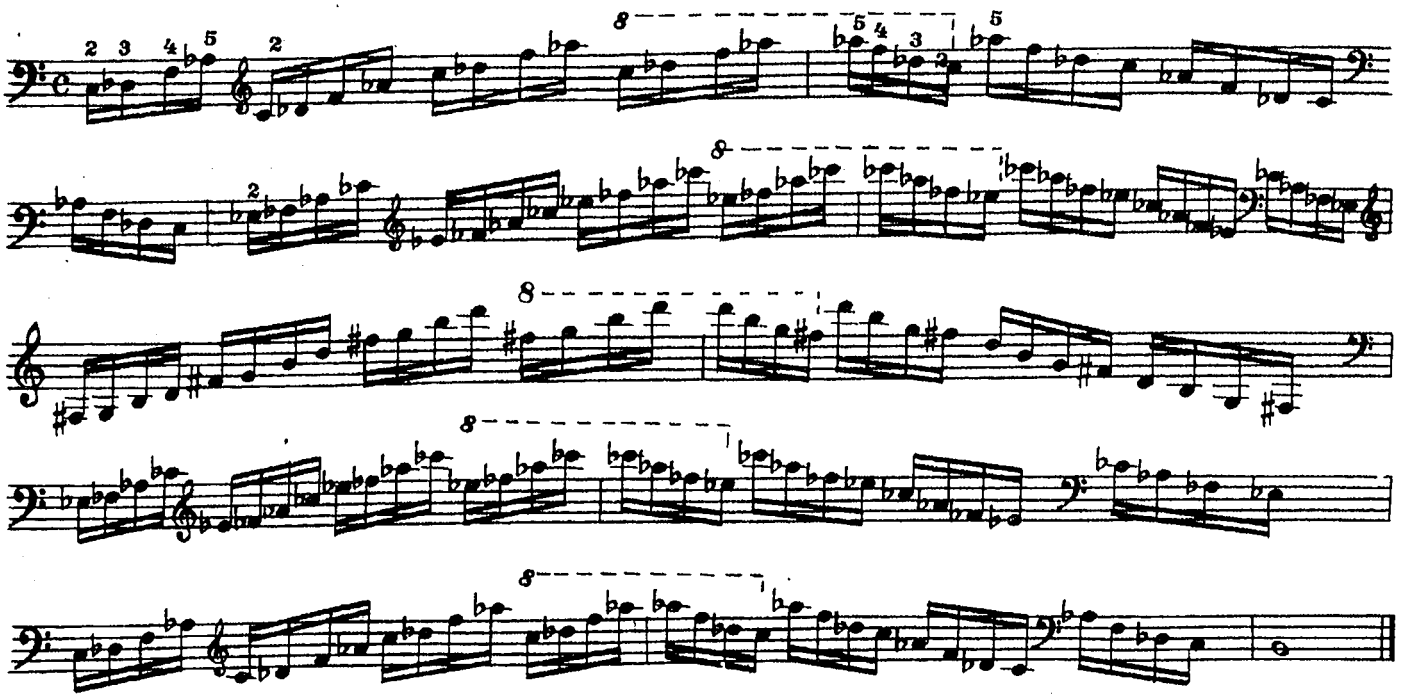
Allegretto [Оживленно]

Д. ШОСТАКОВИЧ

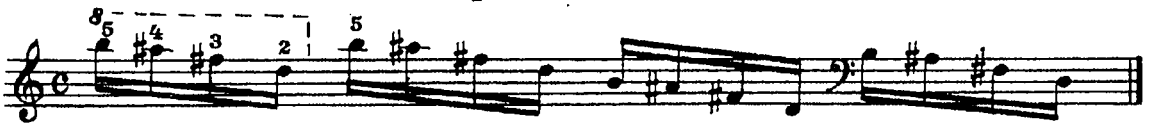



a tempo
espr.
f
p
M leggiero
pp

## Упражнение №1



## Упражнение №2

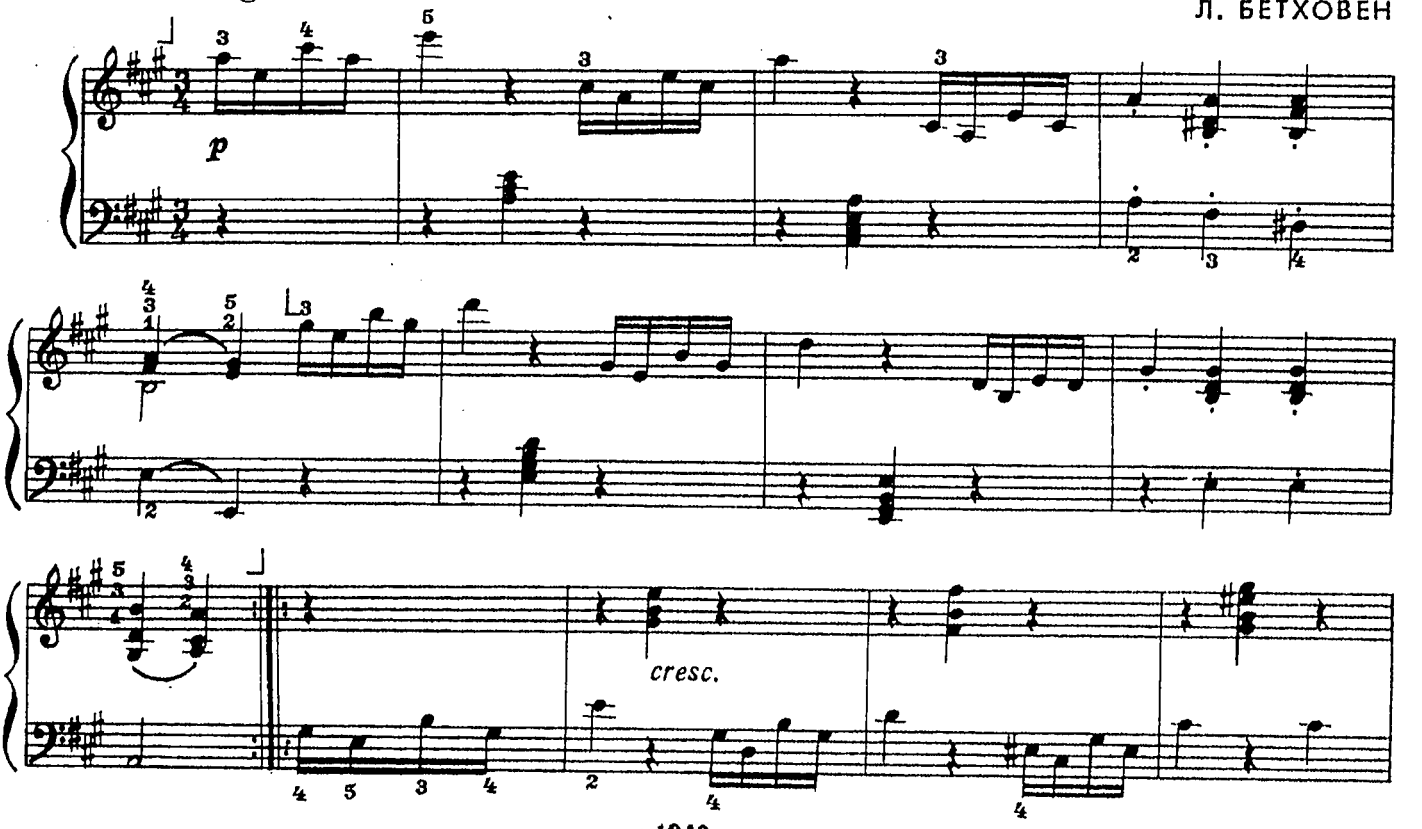


# СКЕРЦО

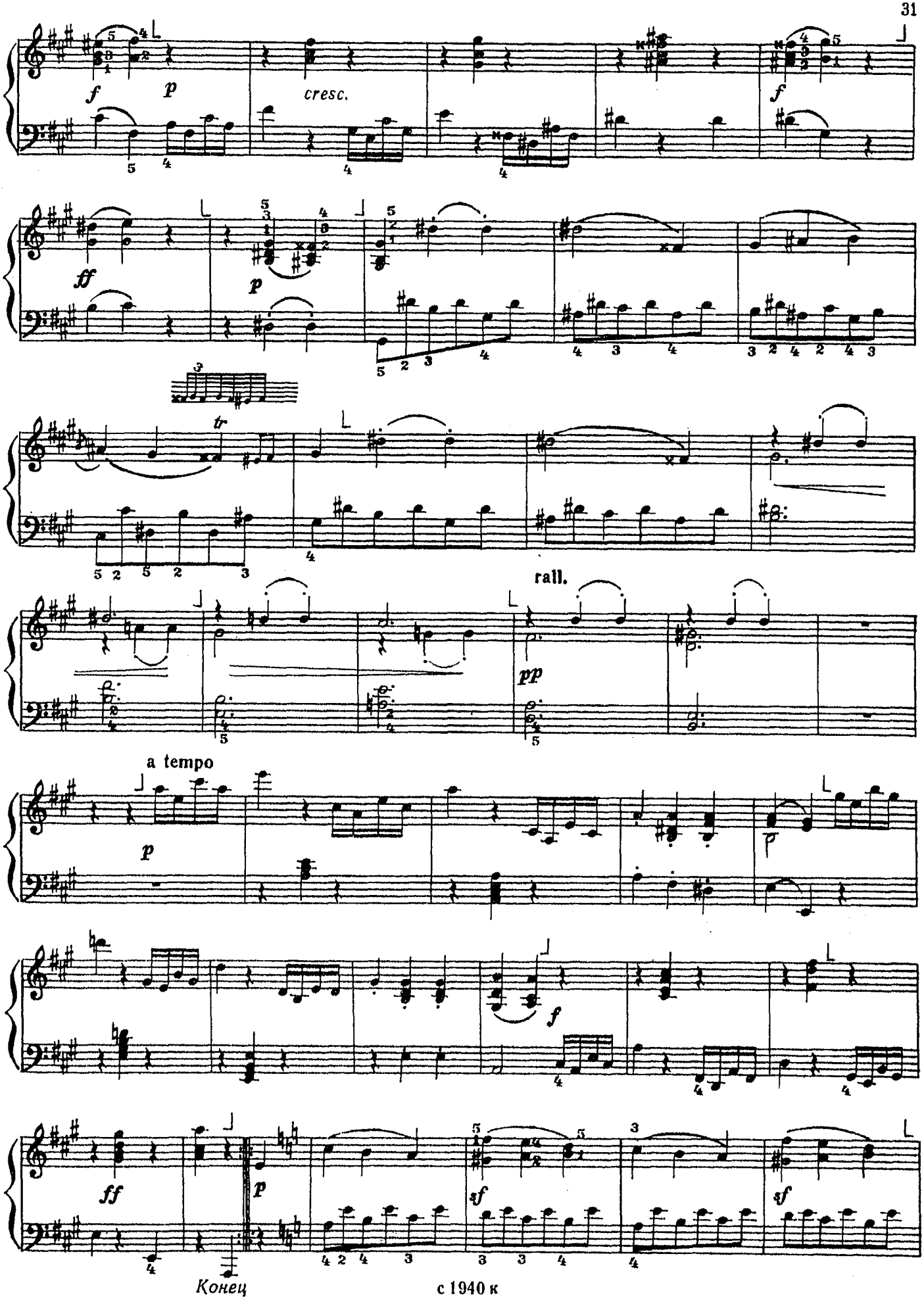
### из сонаты №2

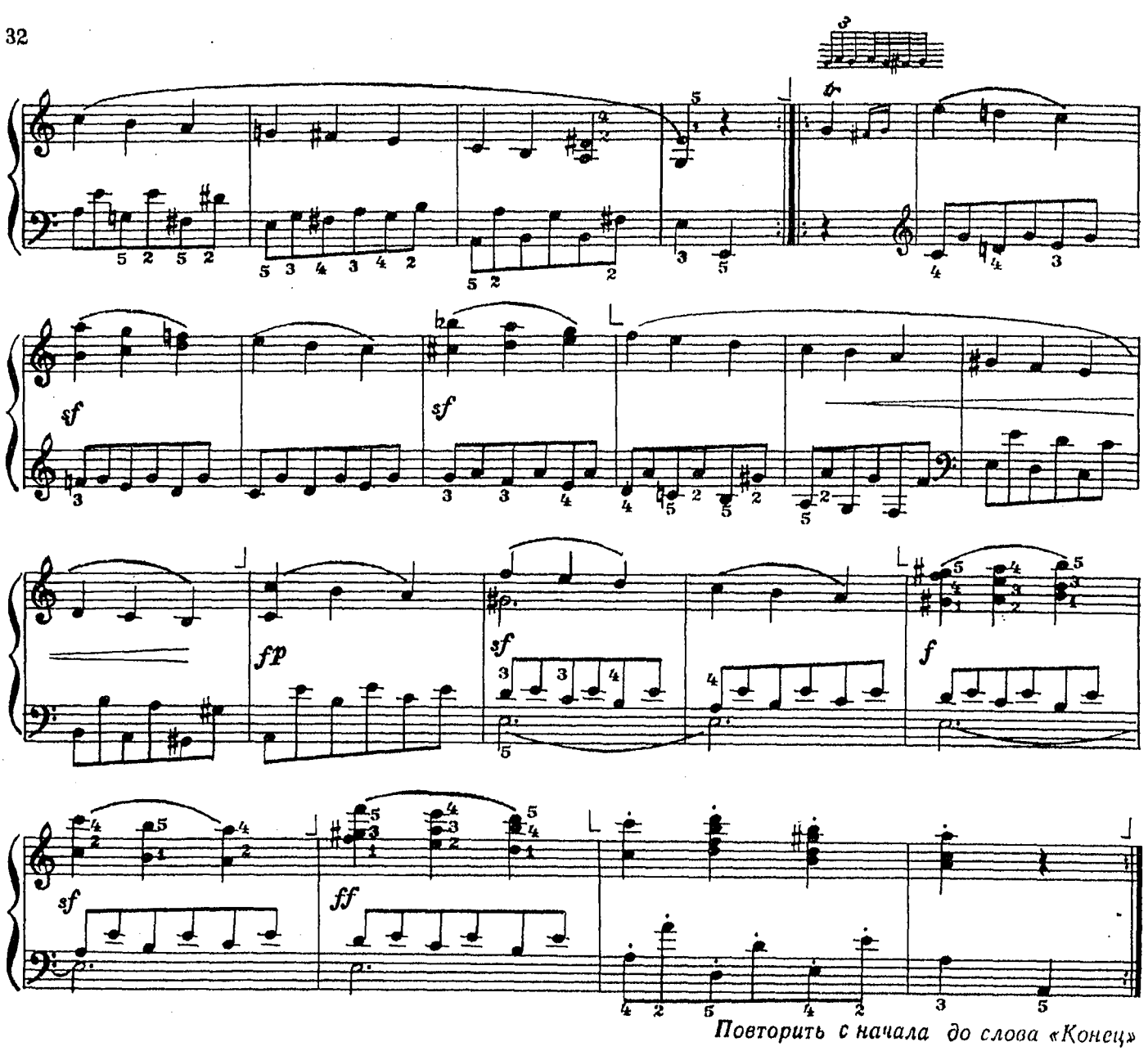
Allegretto [ Оживленно ]

Л. БЕТХОВЕН



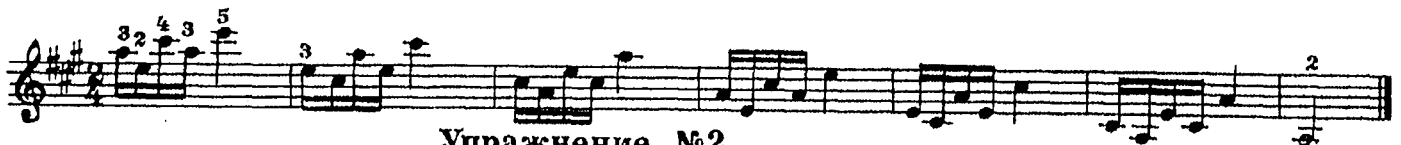

с 1940 к


f
p
cresc.
f
ff
p
tr
rall.
pp
a tempo
p
f
ff
p
sf
sf
Конец
с 1940 к

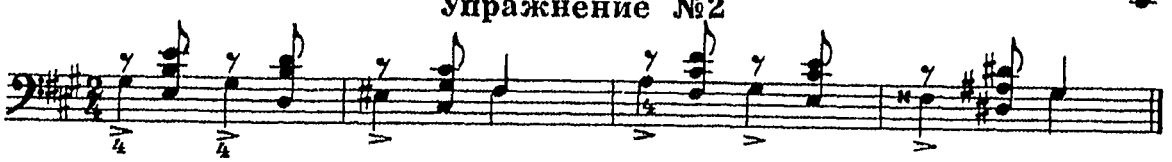



*Повторить с начала до слова «Конец»*

**Упражнение №1**

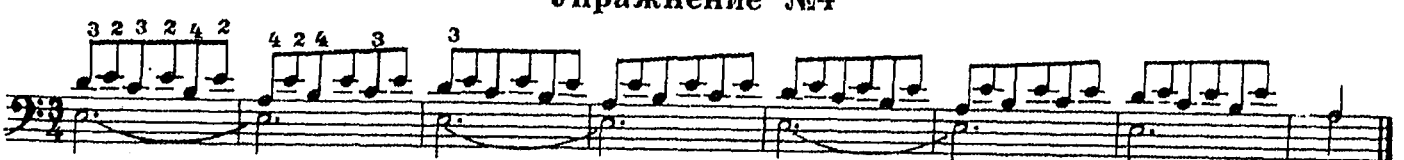


**Упражнение №2**



**Упражнение №3**

**Упражнение №4**



## Роль этюдов в подготовительной работе

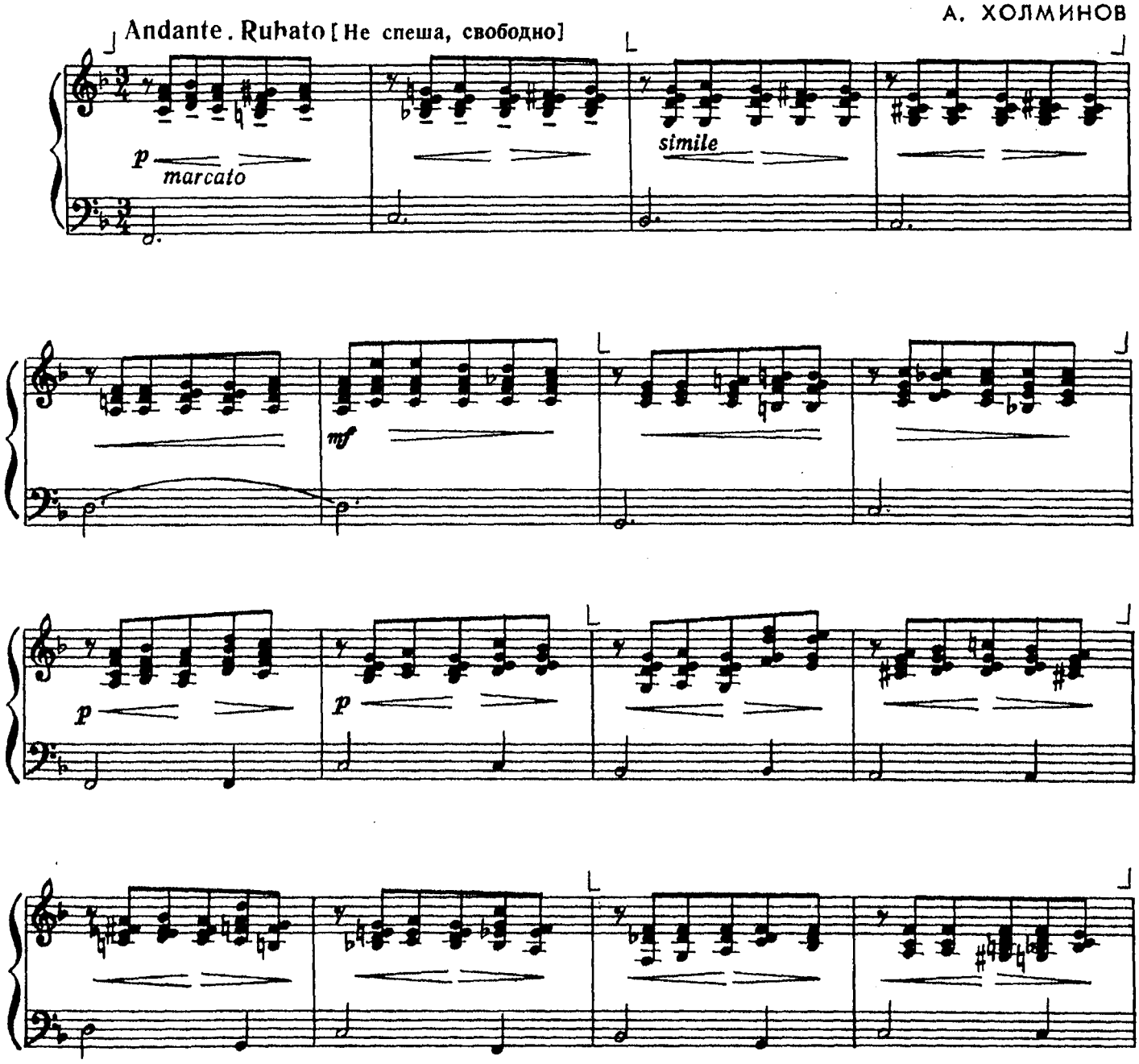
Включение того или иного этюда в учебную программу может быть обусловлено двумя задачами: 1) развитие определенного вида техники; 2) подготовка учащегося к преодолению технических трудностей произведения.

В первом случае преследуется цель разностороннего технического развития ученика. В его программу последовательно включаются этюды на различные виды техники, причем каждый этюд должен быть несколько выше возможностей учащегося и тем самым обеспечивать его постоянный рост.

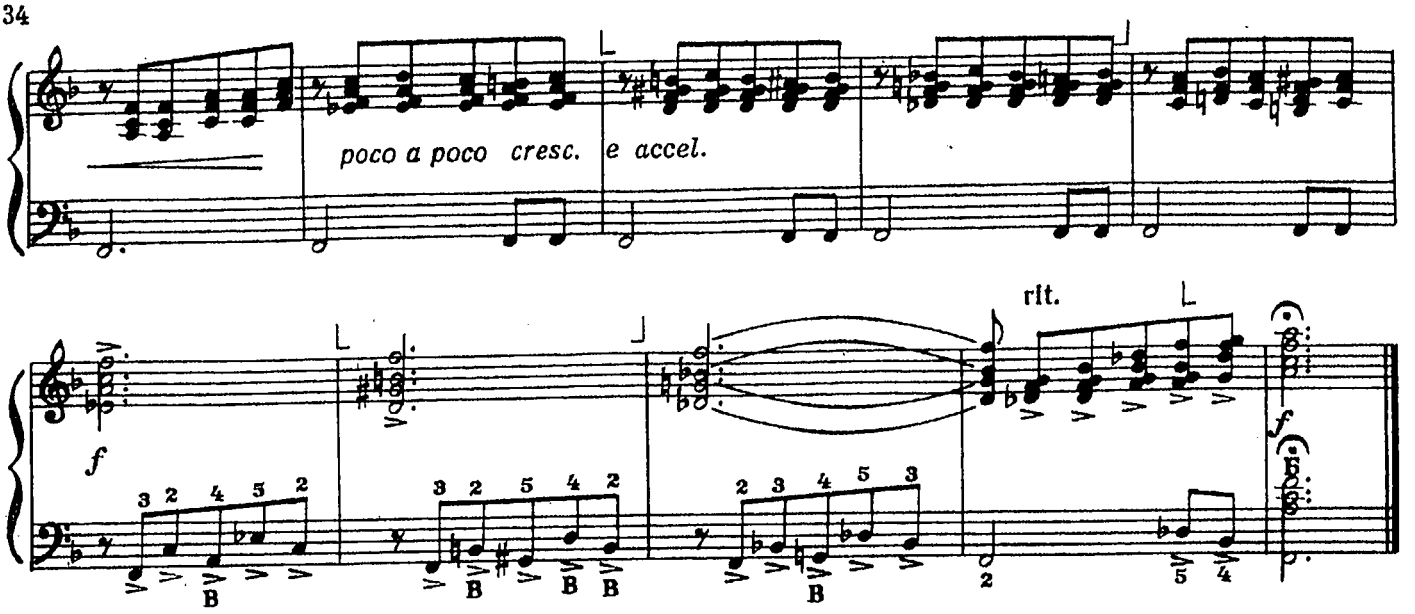
Во втором случае нужно брать этюды, содержащие тот вид техники и те элементы движений, которые встречаются в произведении. По своей трудности этюды не должны превышать уровень технического развития учащегося.

# ЭТЮД

А. ХОЛМИНОВ



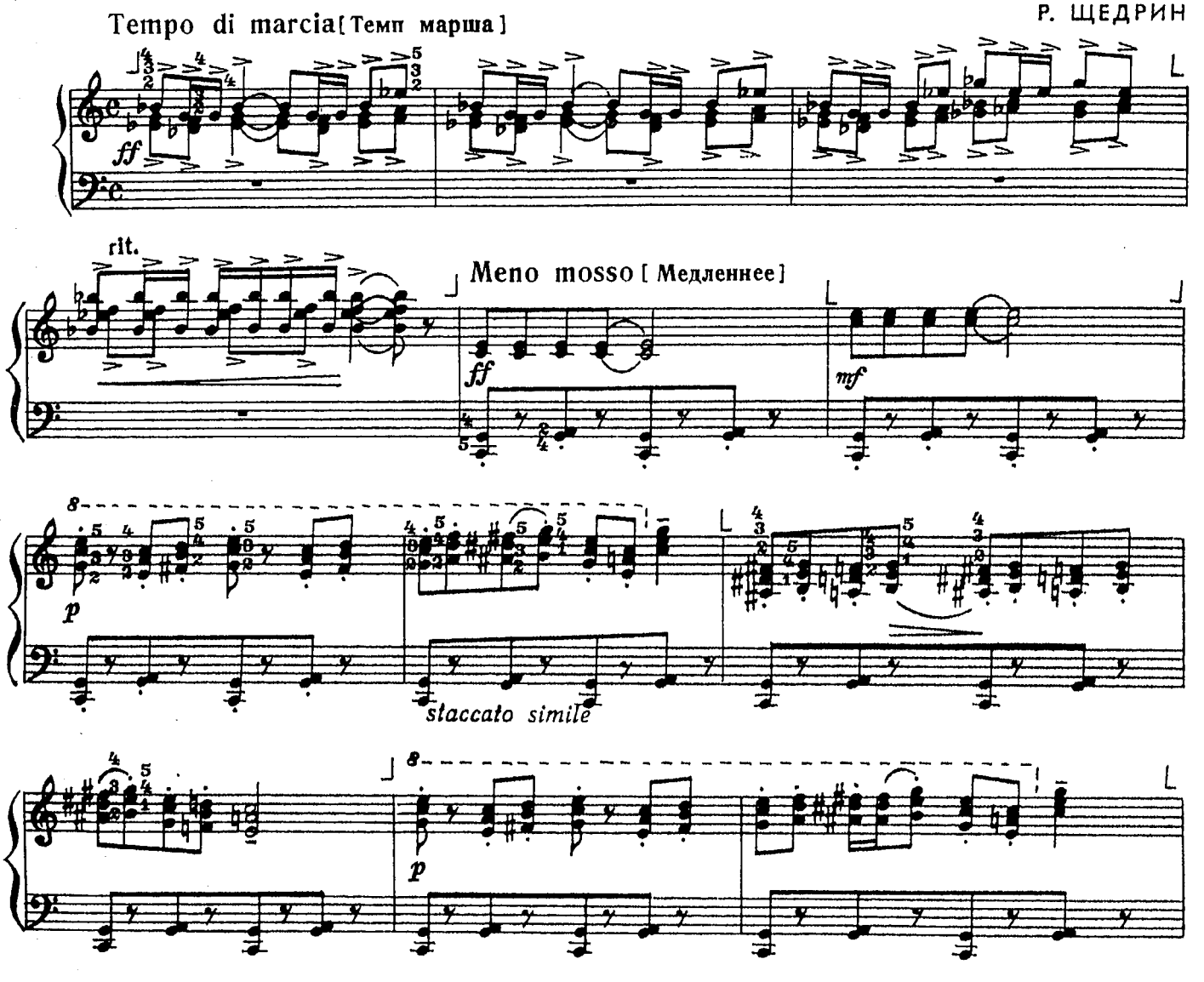

с 1940 к

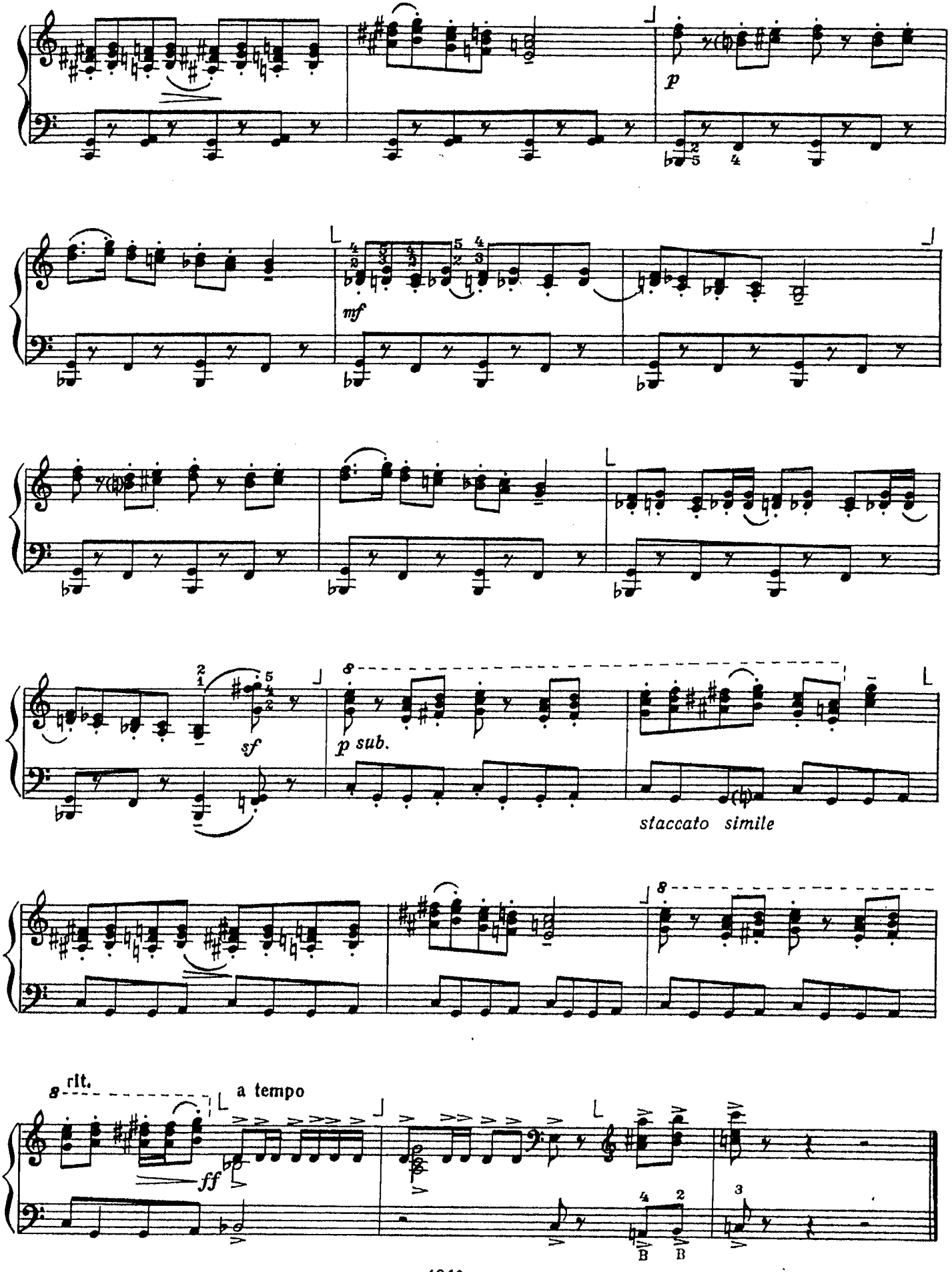



# ТАНЕЦ ЦАРЯ ГОРОХА

## из балета „Конек-Горбунок"

Р. ЩЕДРИН




p
mf
sf
p sub.
staccato simile
8
rit.
a tempo
ff

## *Раздел VIII*

## ОБ ИСПОЛНЕНИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ГОТОВО-ВЫБОРНОМ БАЯНЕ

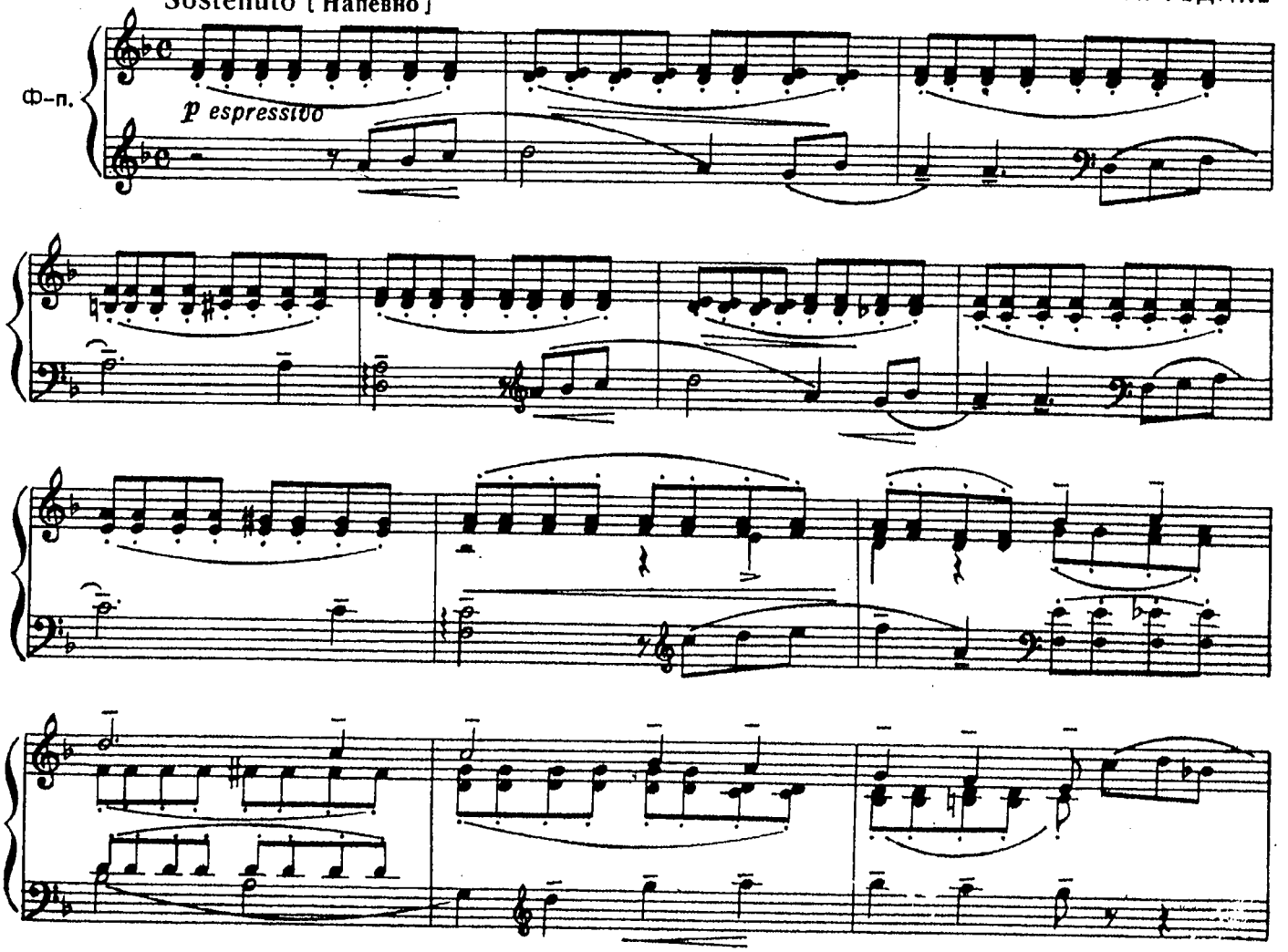
Среди начинающих исполнителей на готово-выборном баяне распространено мнение, что фортепианные пьесы не требуют переложения для этого инструмента. Действительно, готово-выборный баян обладает большими возможностями исполнения различных видов фортепианной фактуры, и в некоторых случаях пьесу можно играть так, как она написана для фортепиано. Но прежде чем прийти к такому выводу, баянист должен тщательно проанализировать произведение, потому что в ряде случаев переложение необходимо.

Сравните пьесу, написанную для фортепиано, с ее переложением для готово-выборного баяна.

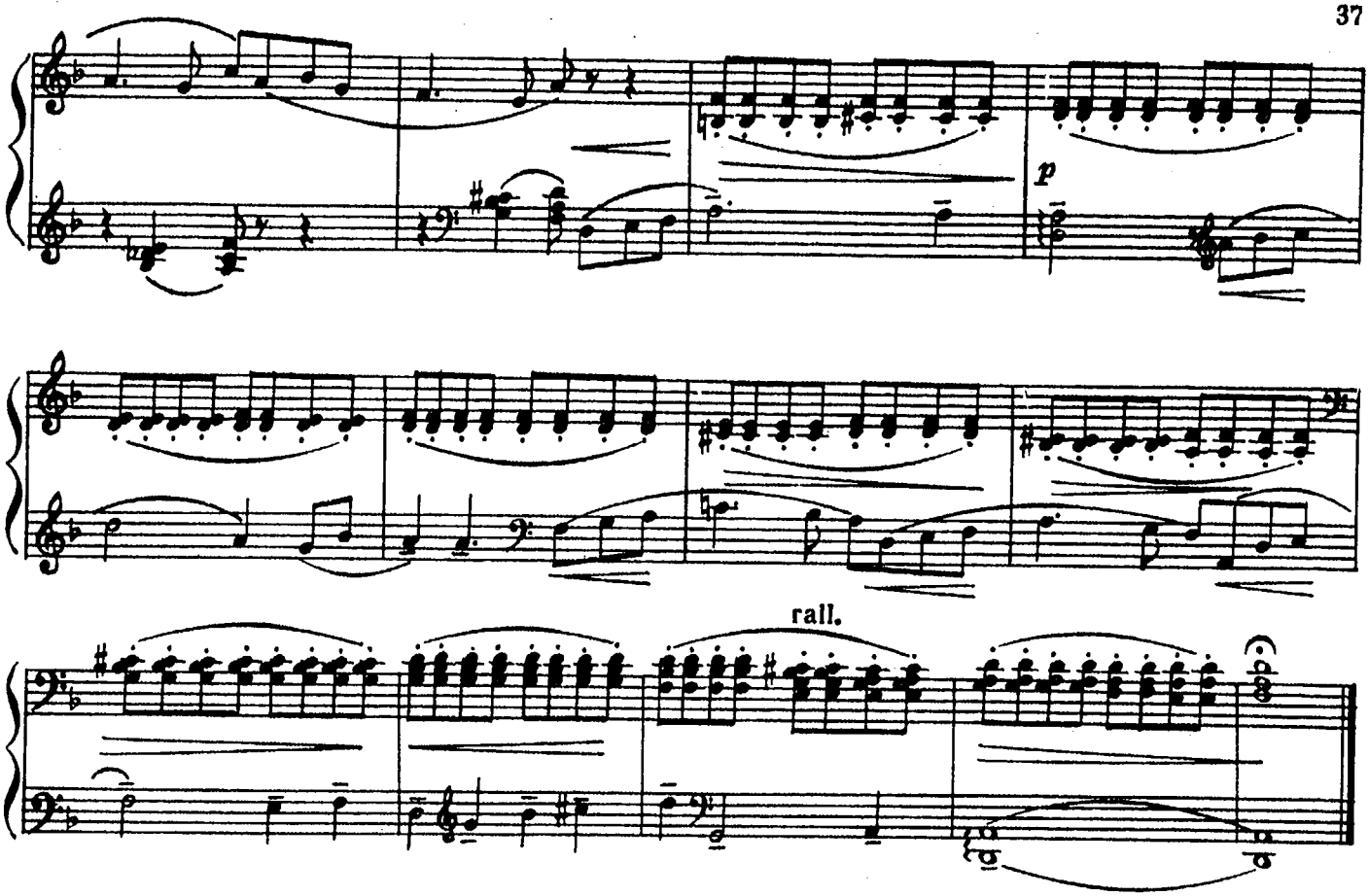
## МИНИАТЮРА В ФОРМЕ ЭТЮДА

Sostenuto [ Напевно ]

А. ГЕДИКЕ



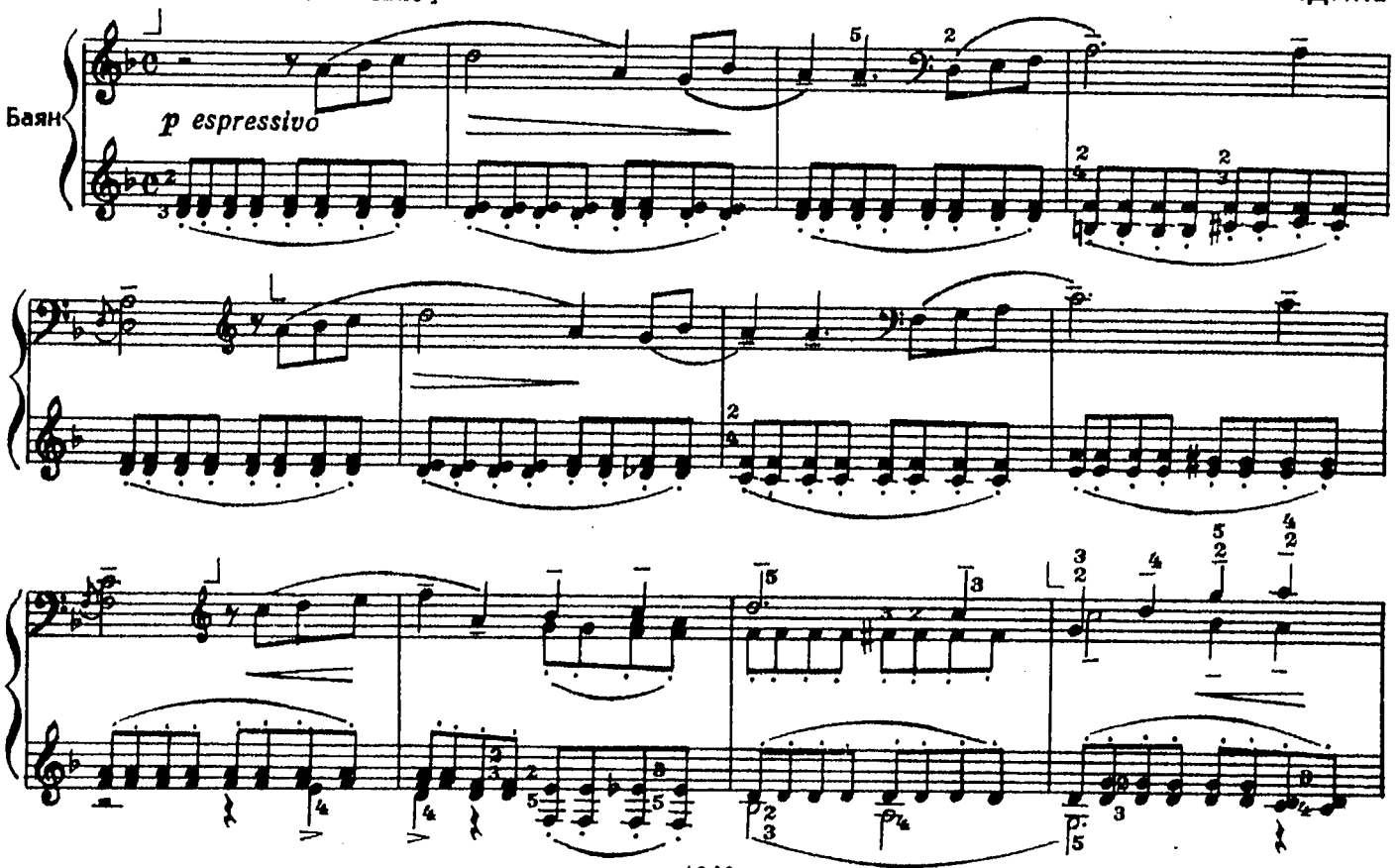

с 1940 к



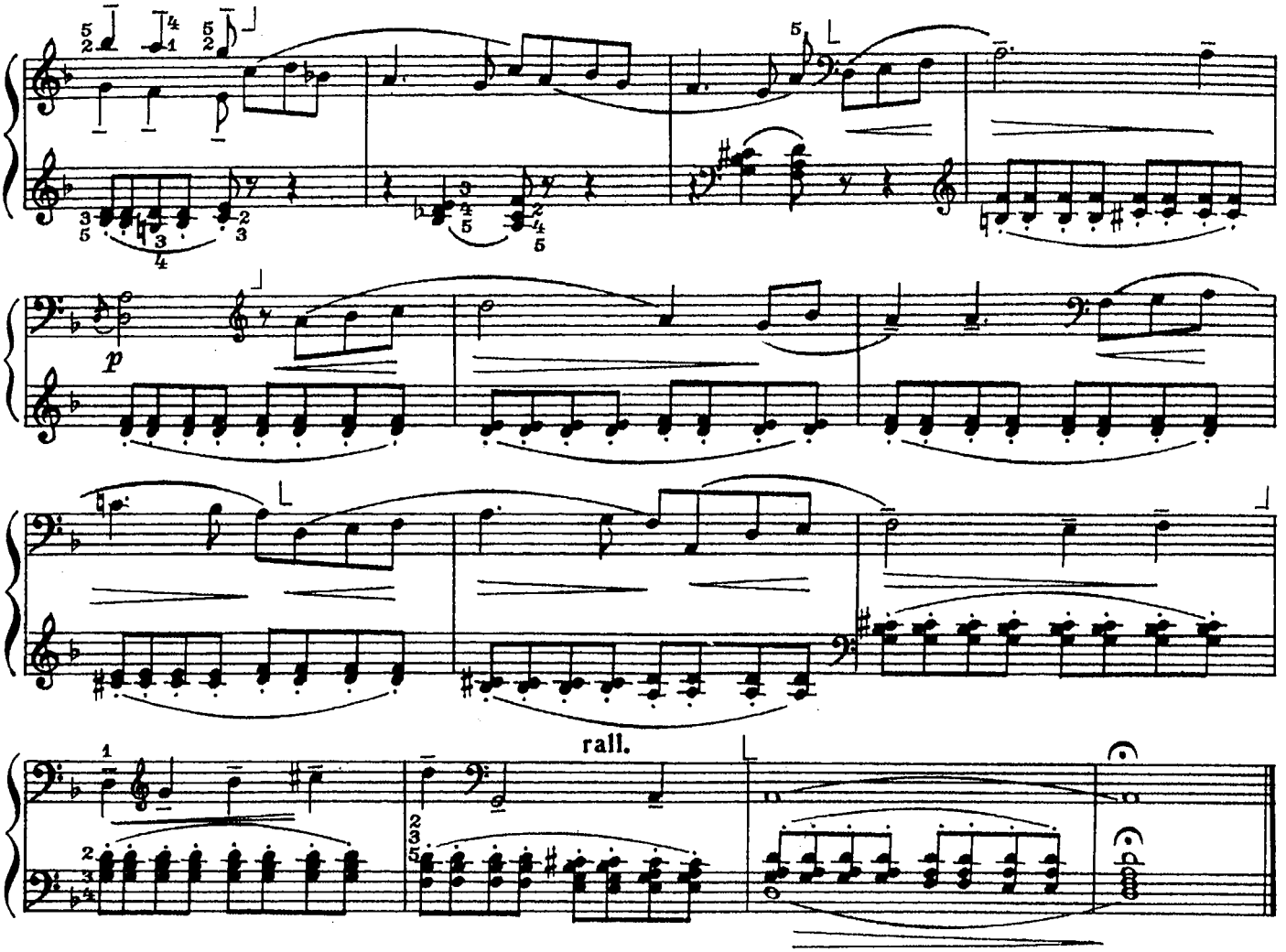

# МИНИАТЮРА В ФОРМЕ ЭТЮДА

Sostenuto [Напевно]

А. ГЕДИКЕ



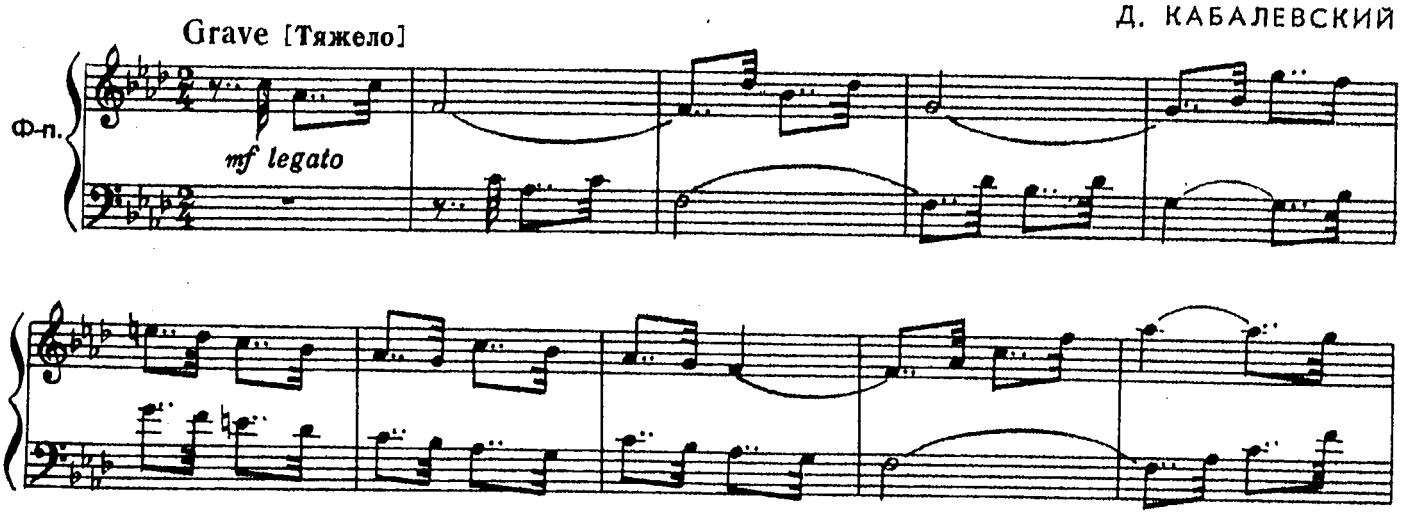

с 1940 к



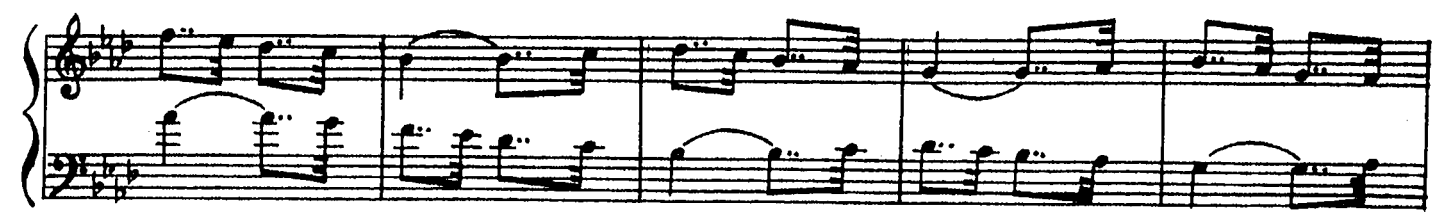

В ряде случаев исполнение фортепианных произведений на готово-выборном баяне невозможно без использования готовой левой клавиатуры. Сравните оригинал и переложение Драматического фрагмента Д. Кабалевского. Обратите внимание на такты 34—48, где необходимо переключение с выборной клавиатуры на готовую.

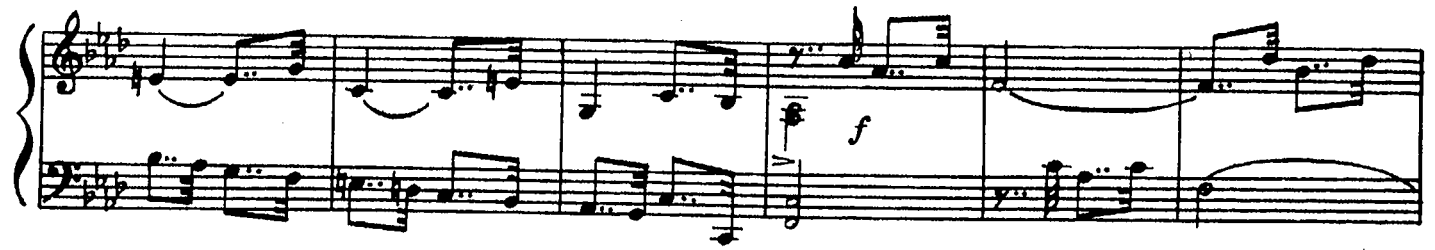
# ДРАМАТИЧЕСКИЙ ФРАГМЕНТ

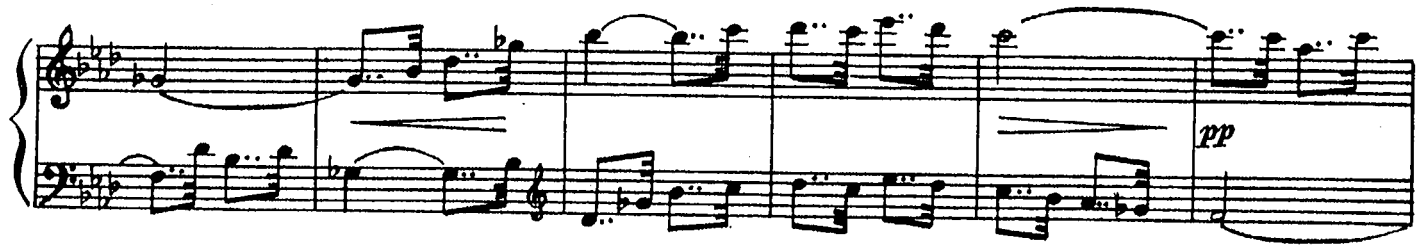
Д. КАБАЛЕВСКИЙ

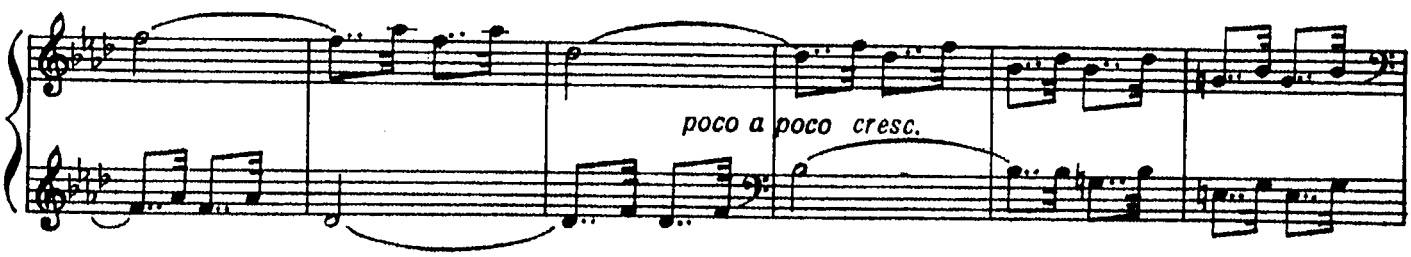


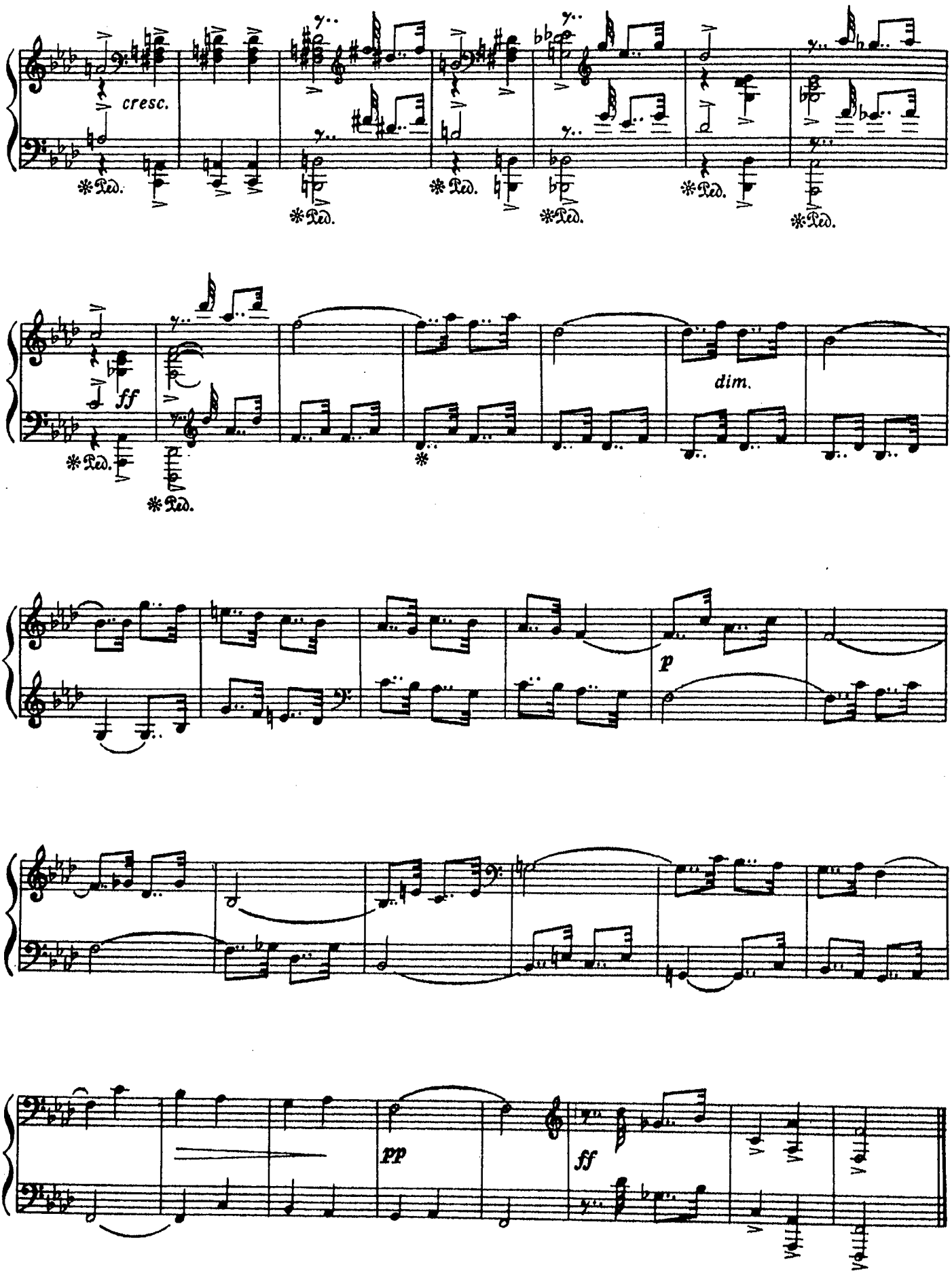

с 1940 к




f

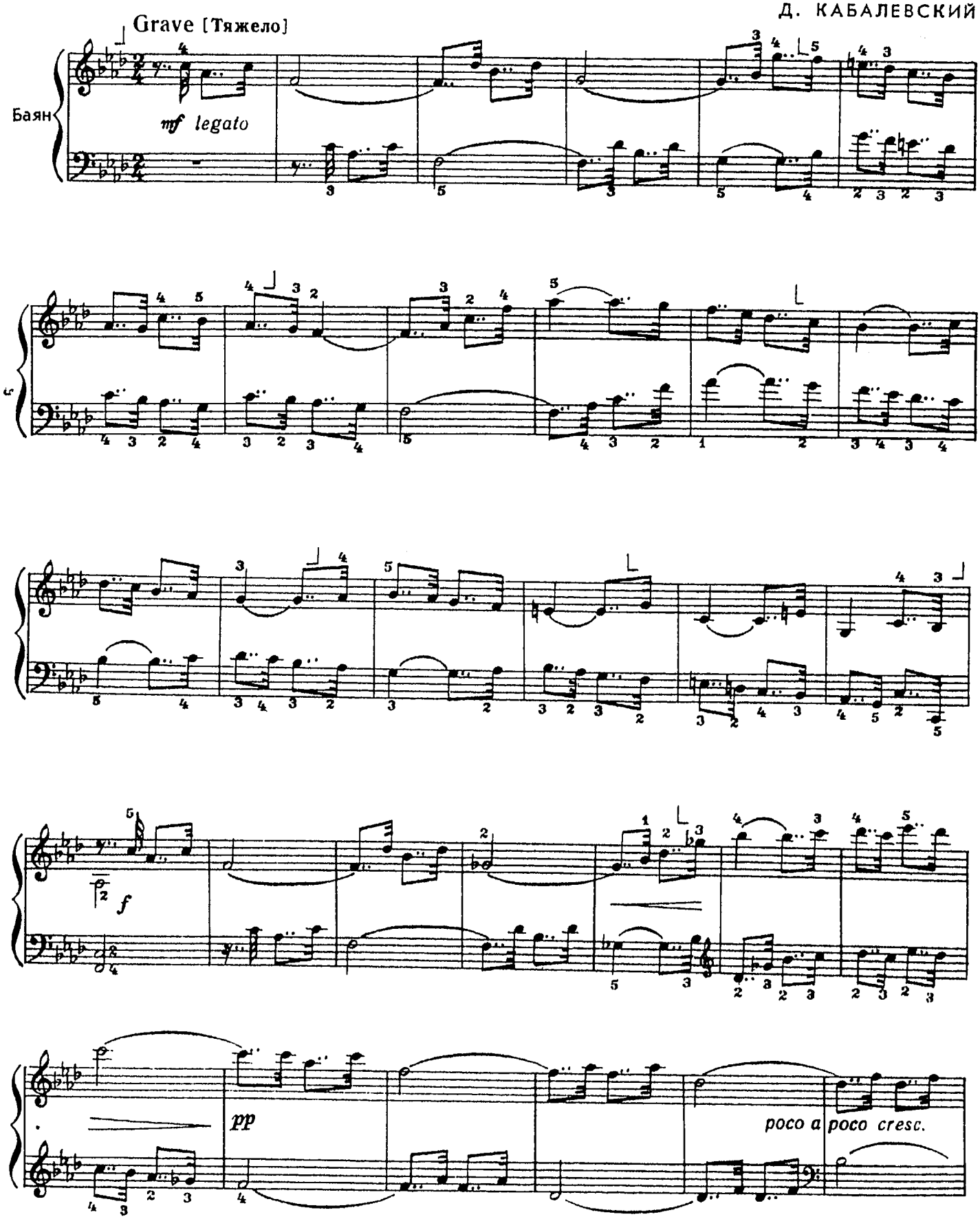

pp

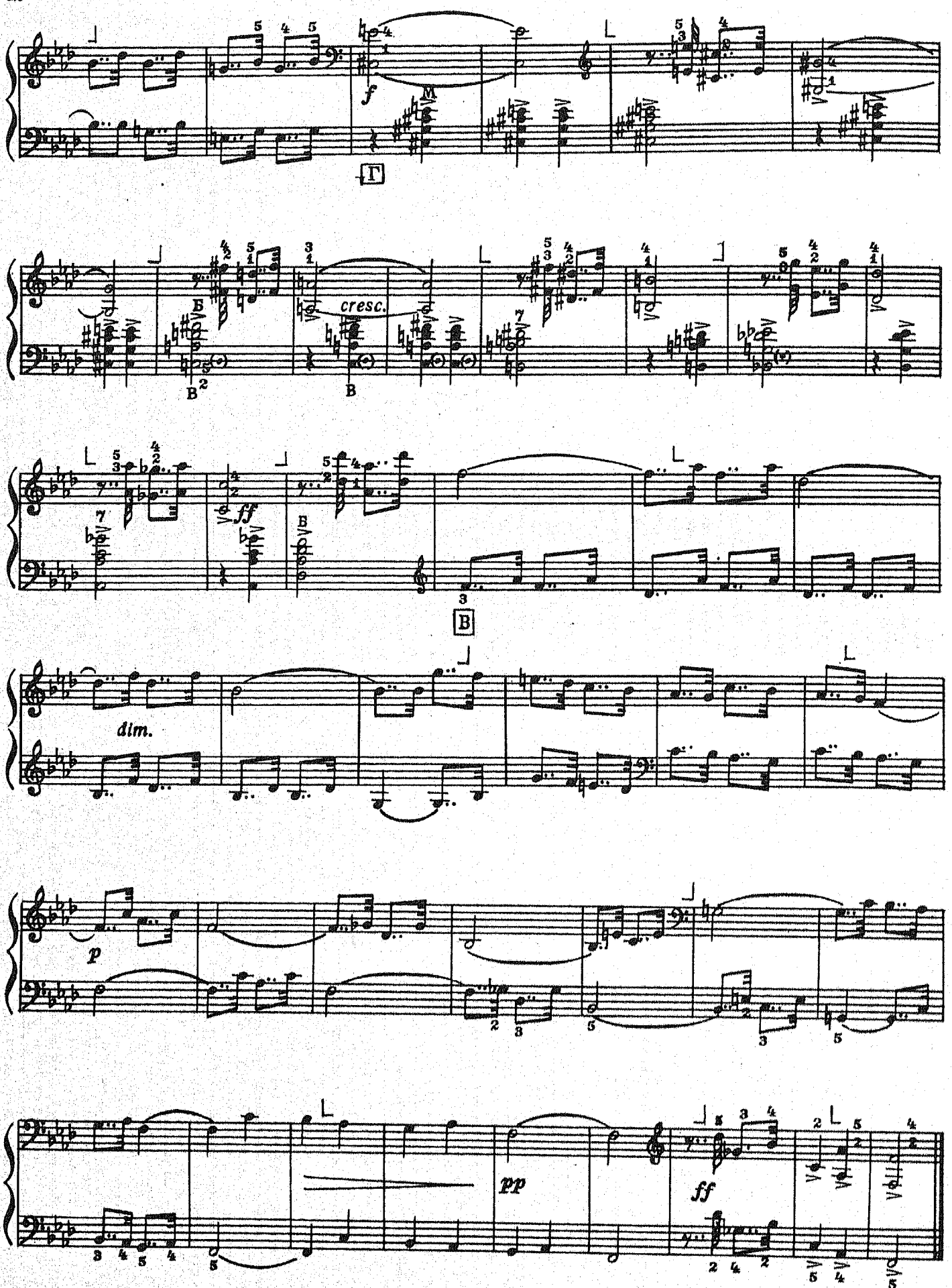

poco a poco cresc.


cresc.
Ped.
ff
dim.
p
pp
ff

# ДРАМАТИЧЕСКИЙ ФРАГМЕНТ

Д. КАБАЛЕВСКИЙ




f
Г
cresc.
ff
B
dim.
p
pp
ff

# ПРИЛОЖЕНИЕ

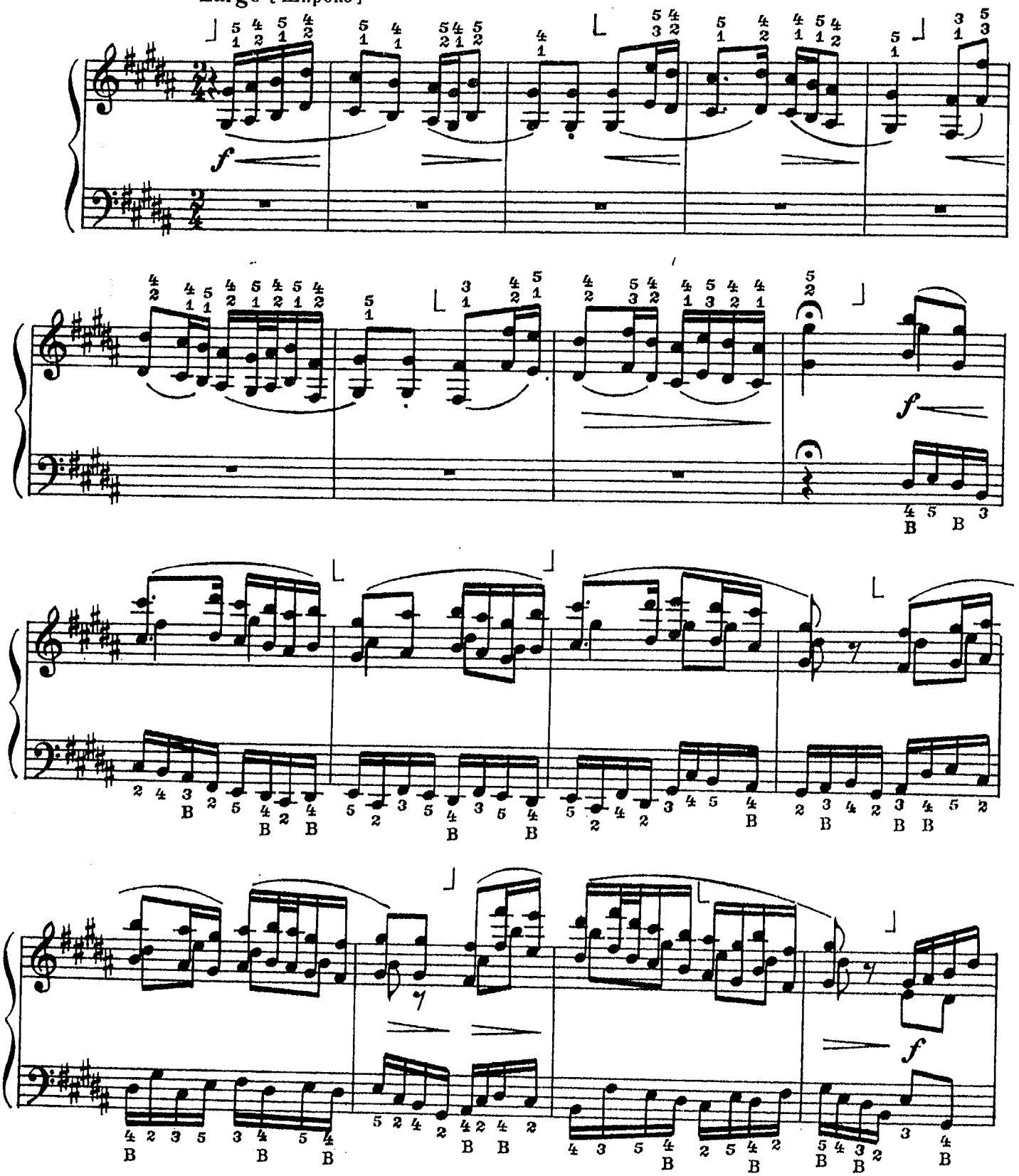
# ПЬЕСЫ ДЛЯ ГОТОВОГО БАЯНА

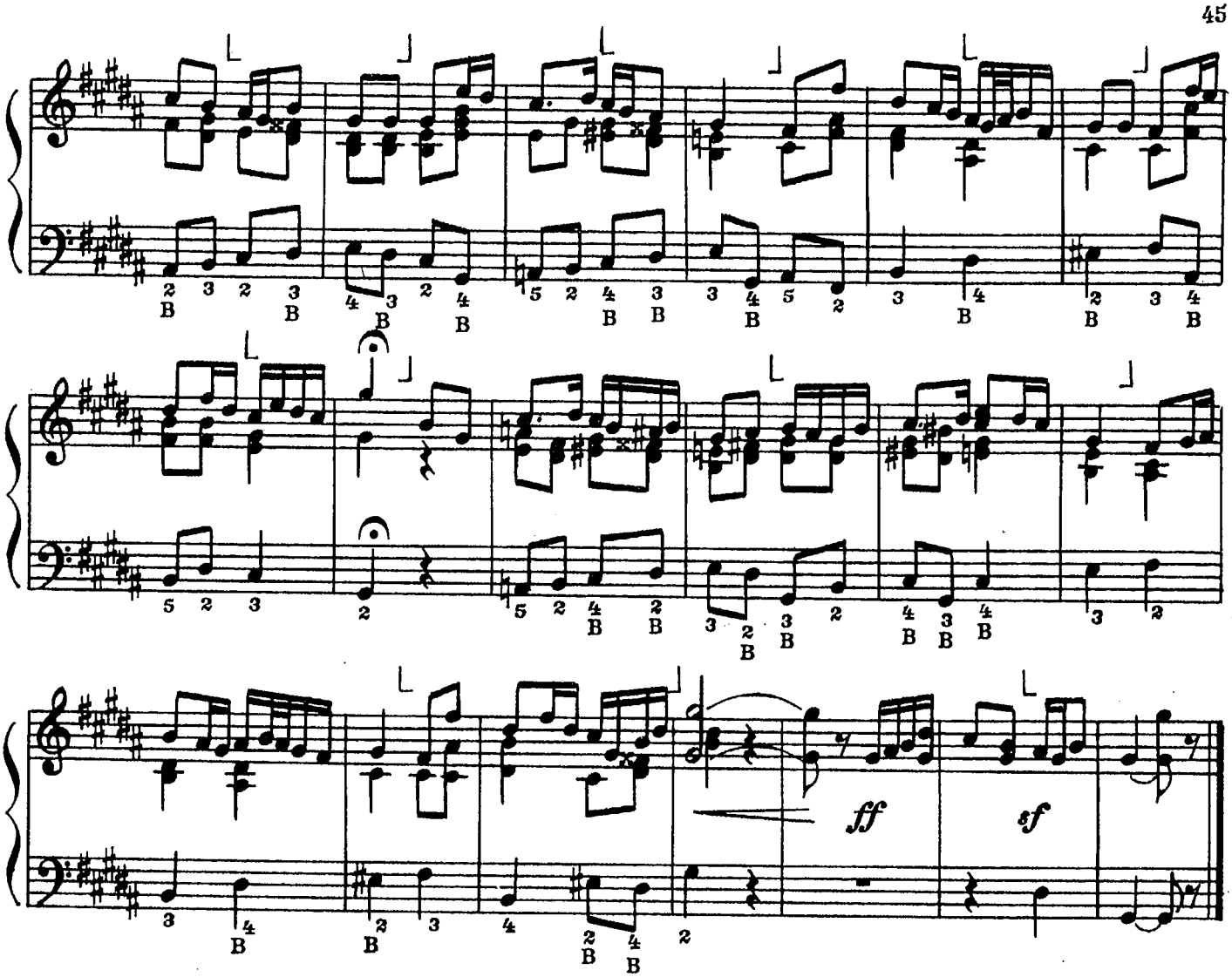
## ВОЗЛЕ РЕЧКИ

### Хор из оперы „Хованщина"

М. МУСОРГСКИЙ

Largo [Широко]

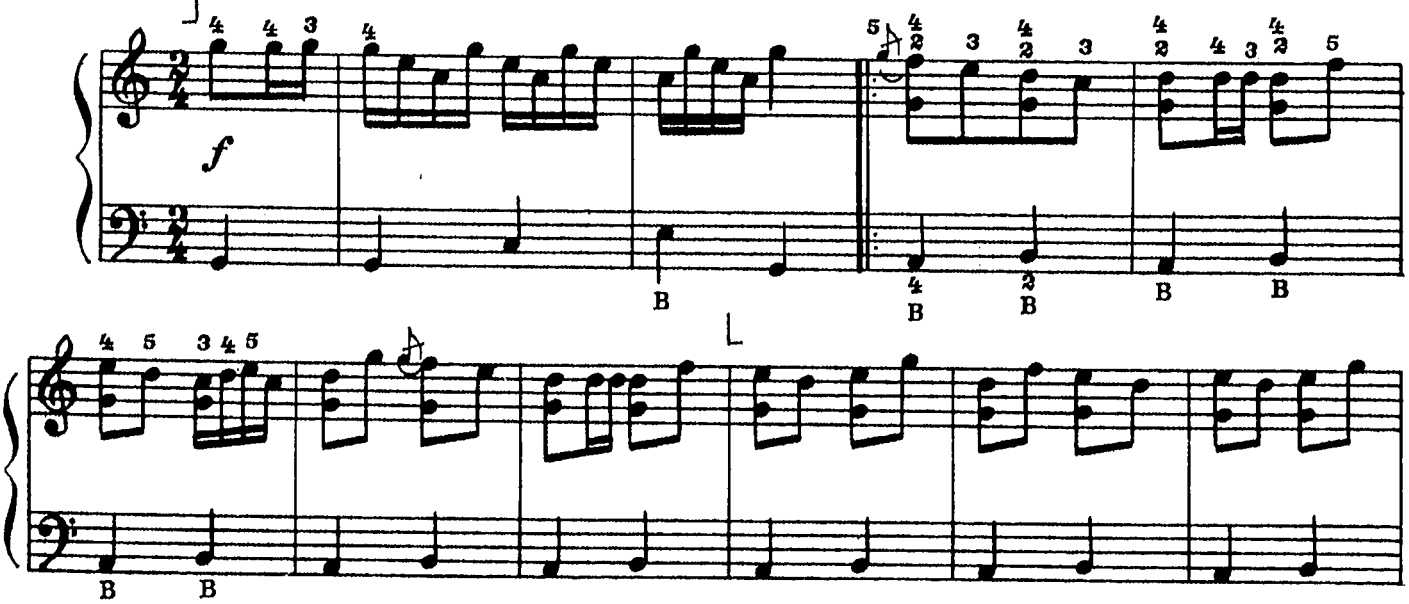




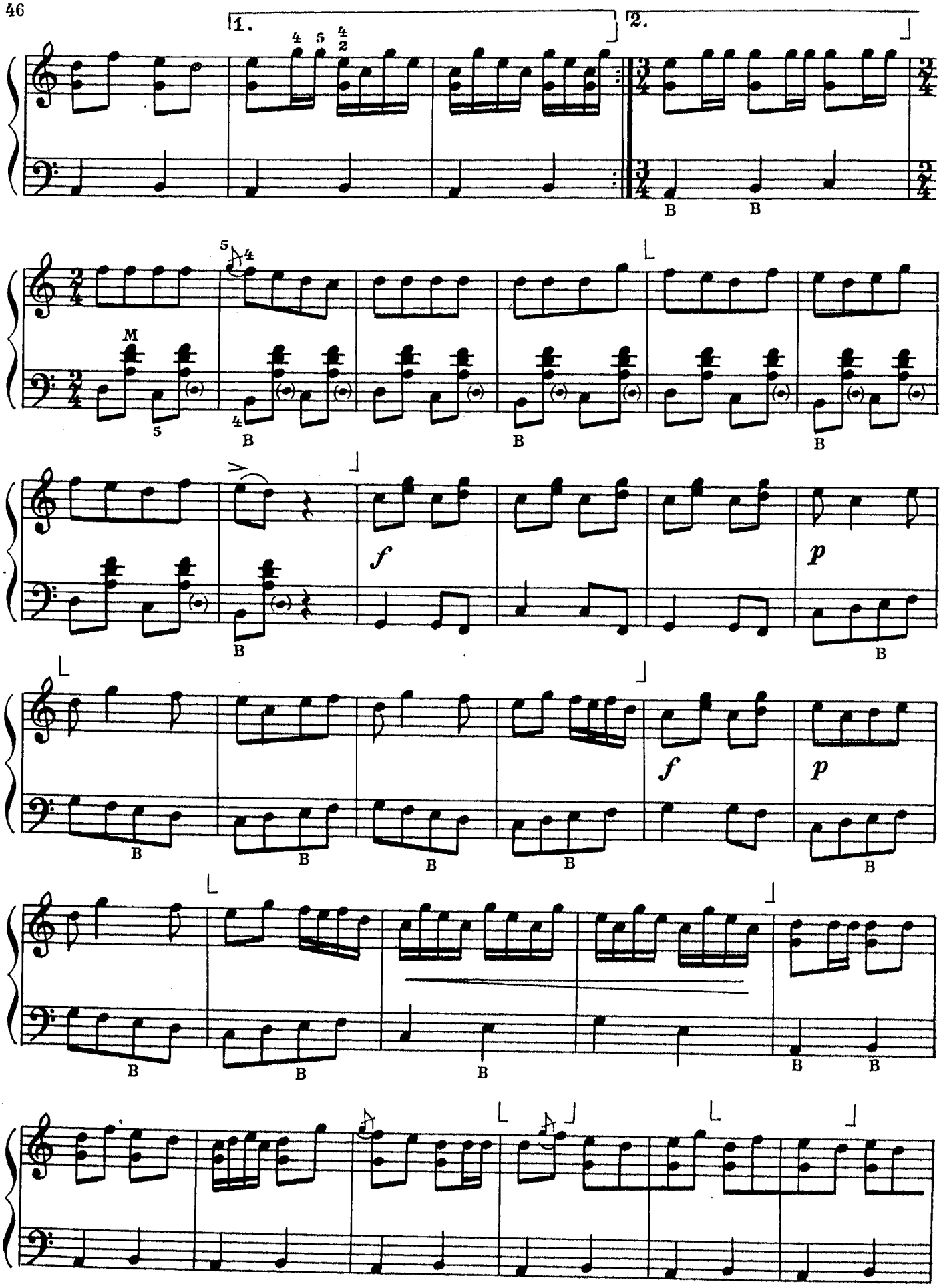

## АЛЛЕГРО

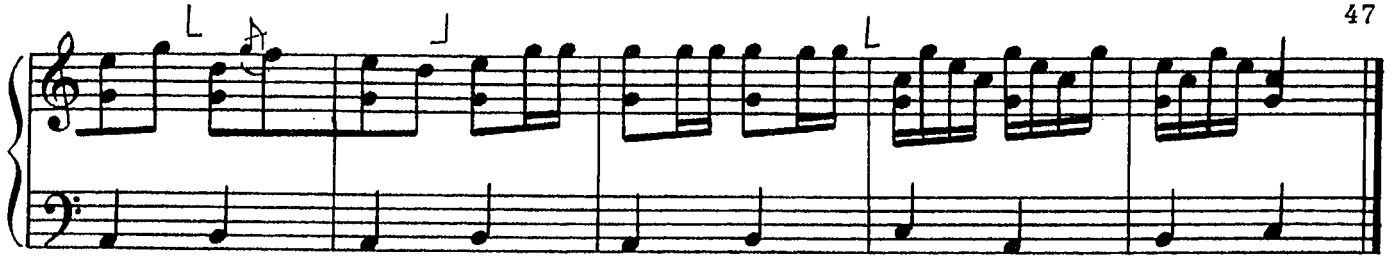
Allegro [ Скоро ]

И. СТРАВИНСКИЙ




с 1940 к

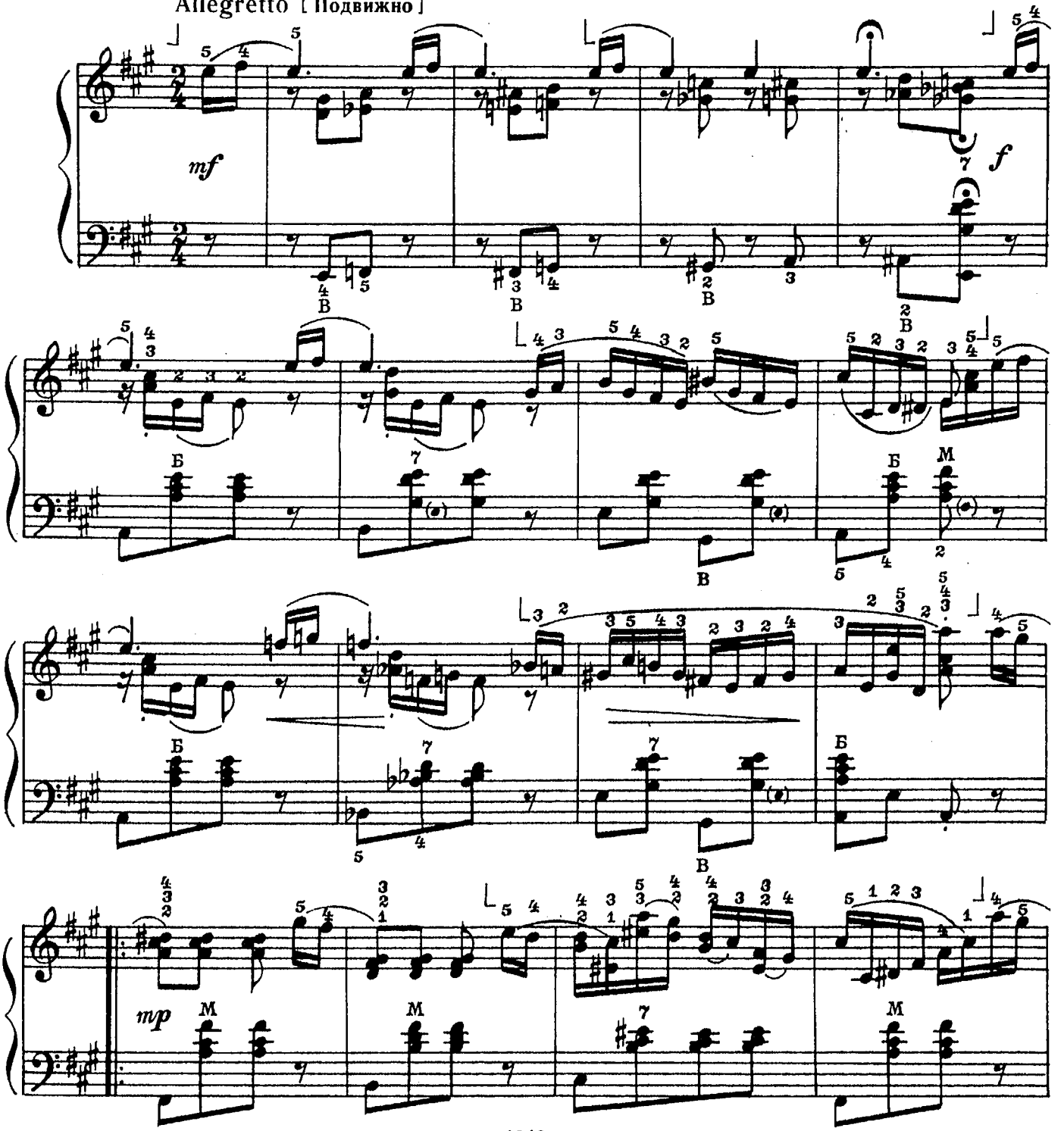

1.
2.
M
f
p
f
p



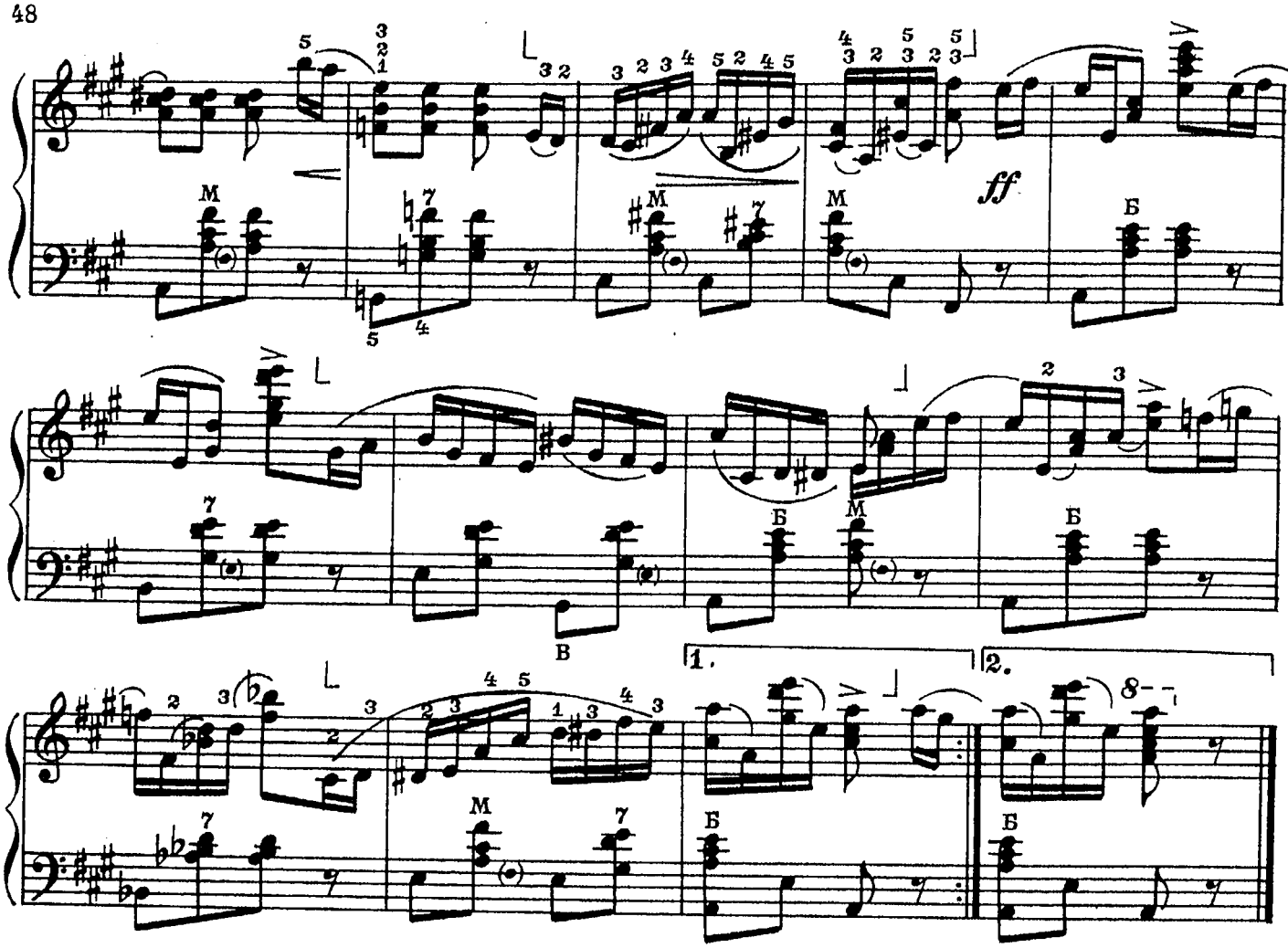
# ПОЛЬКА

С. ИПАТОВ

Allegretto [ Подвижно ]



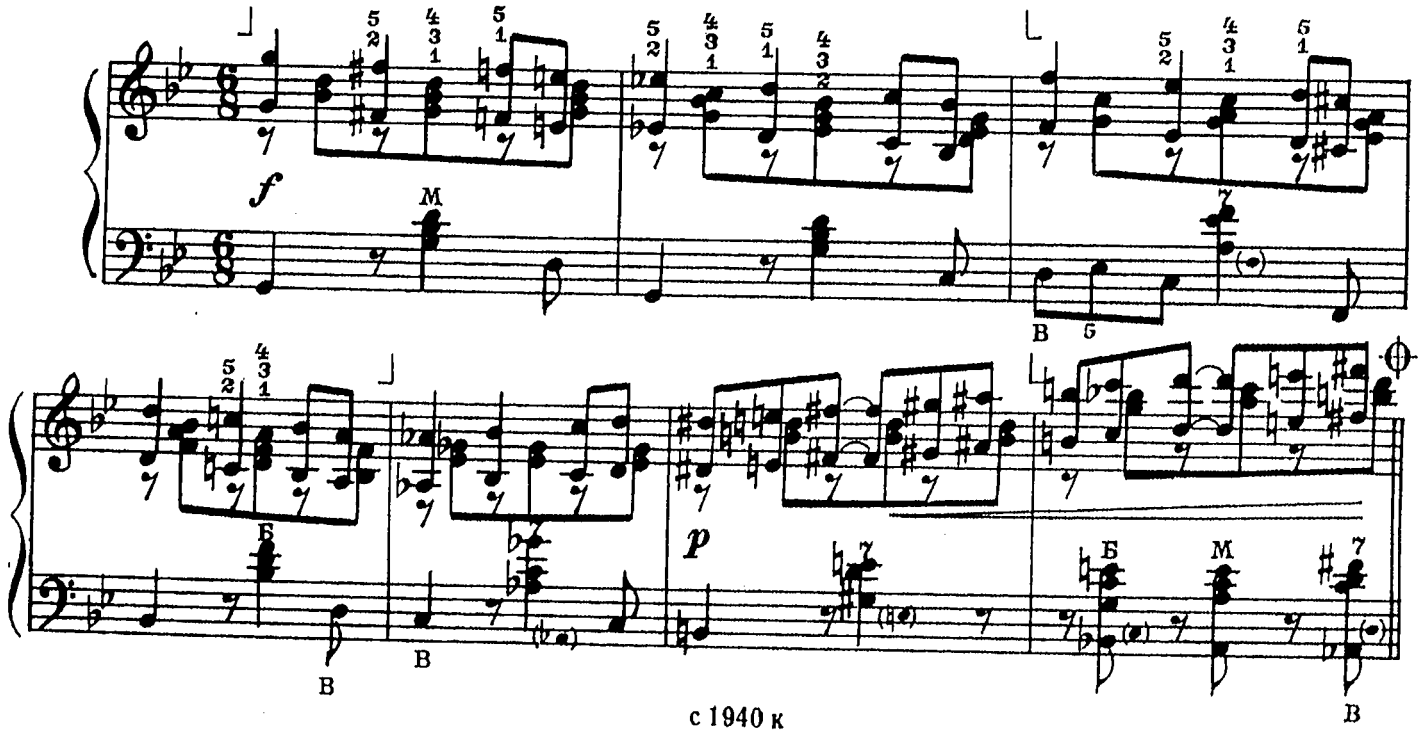

с 1940 к



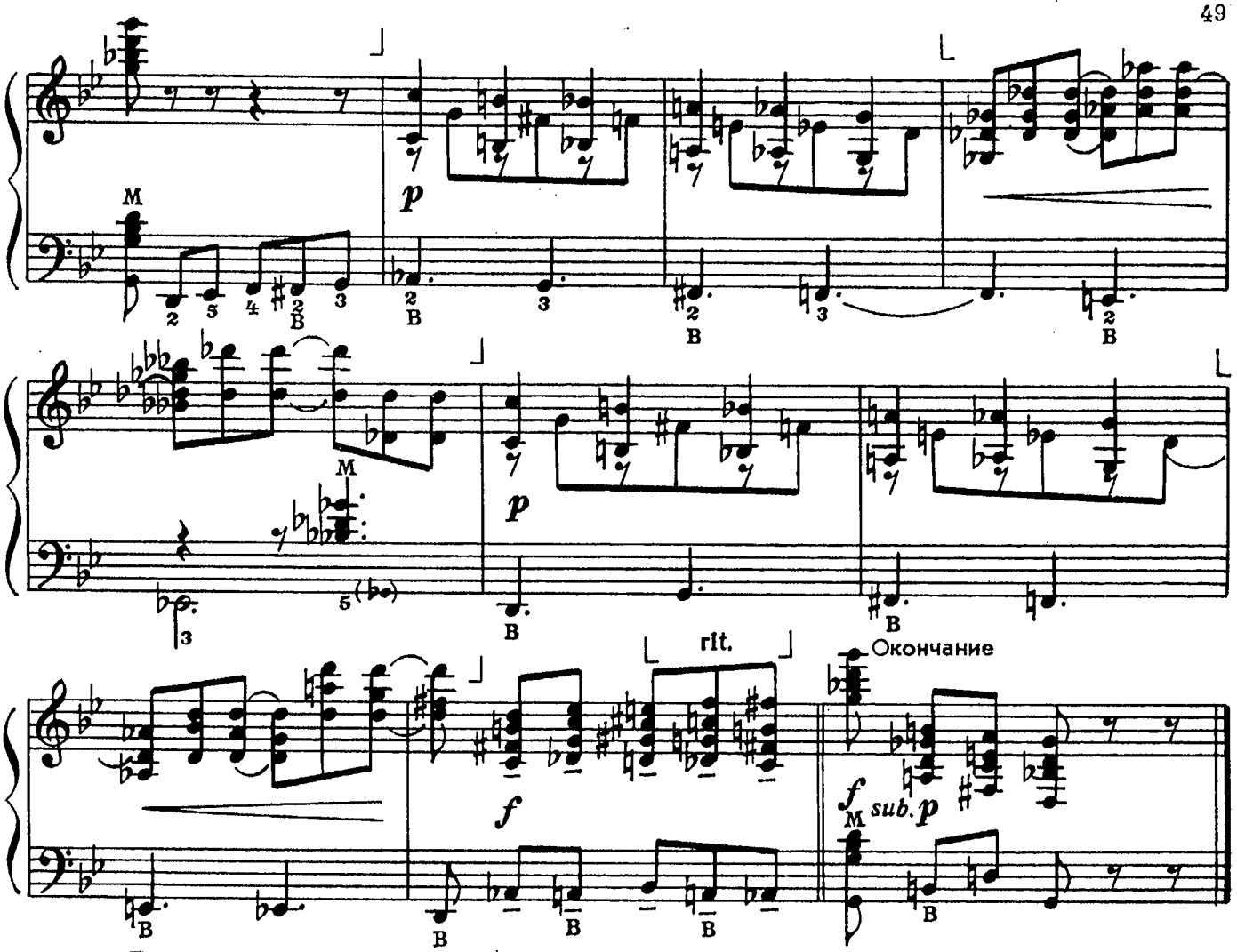

## ЭТЮД

Moderato [Умеренно]

Ю. АКИМОВ




с 1940 к



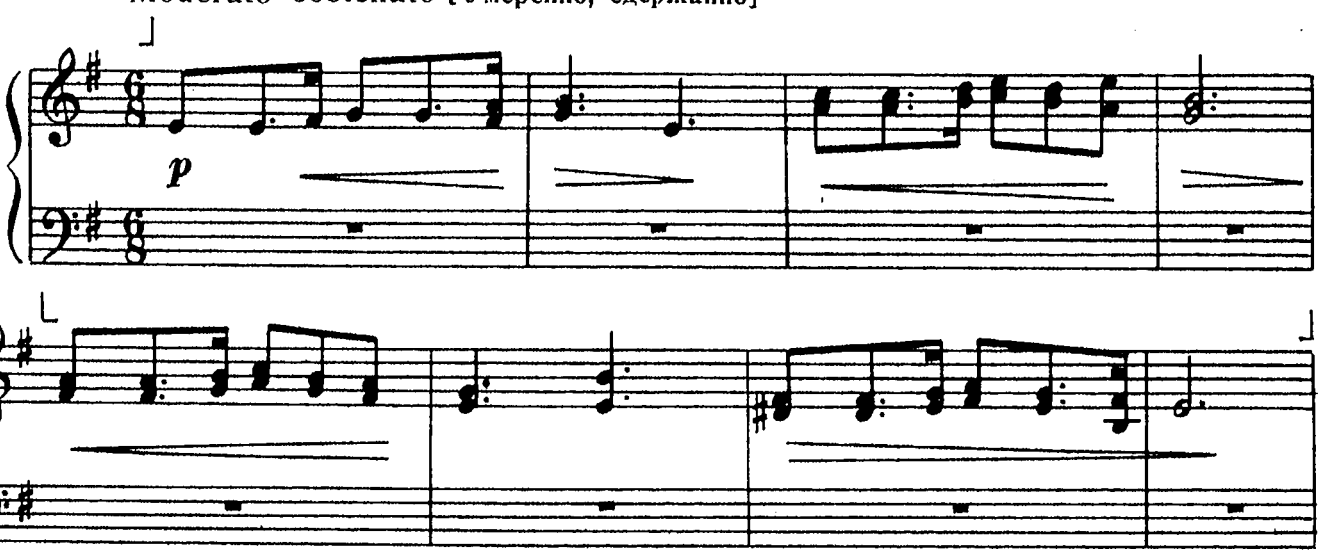

*Повторить с начала до знака 𝄋 и перейти на «Окончание»*

# ПЛЕЩУТ ХОЛОДНЫЕ ВОЛНЫ

Русская народная песня

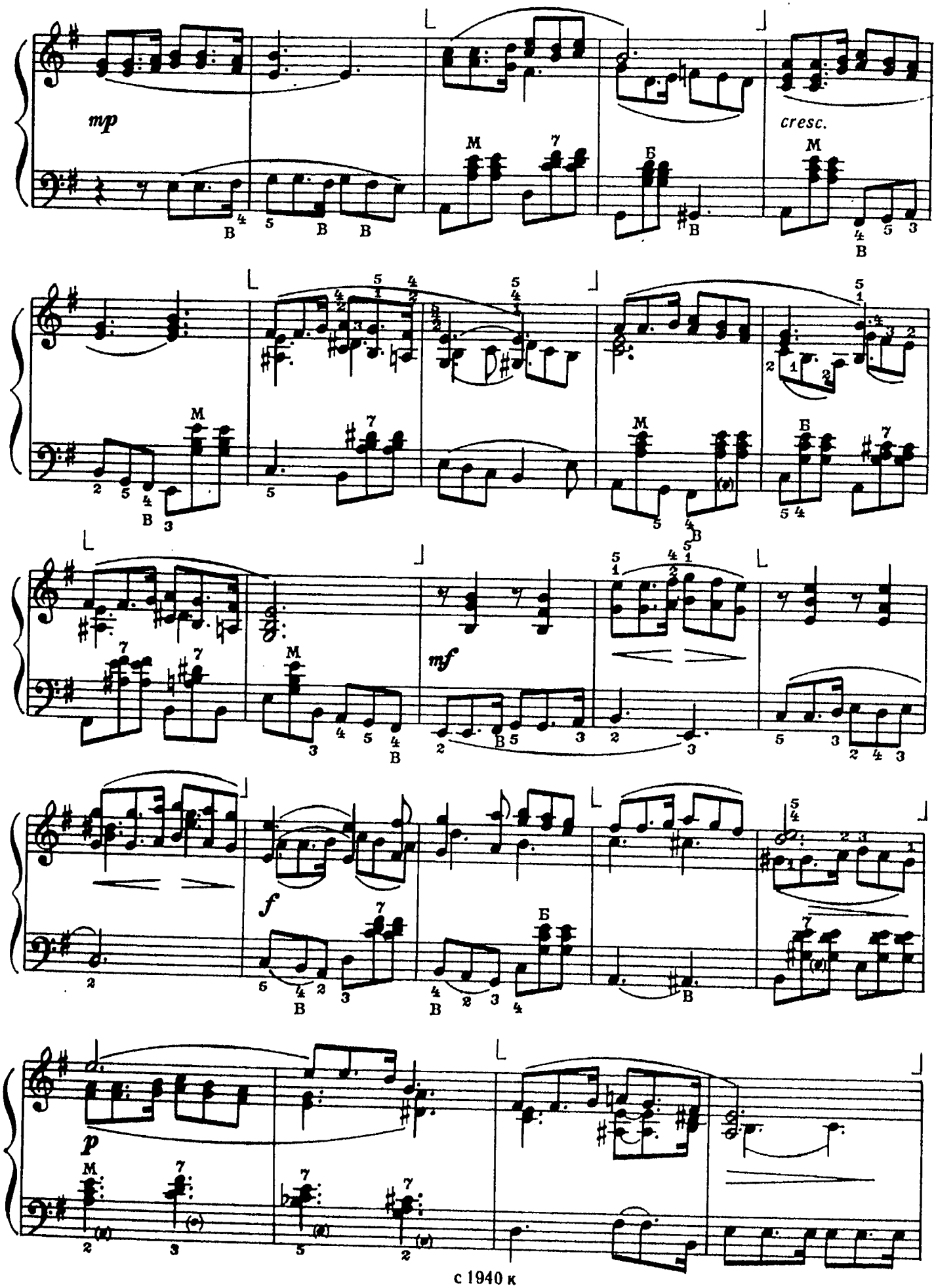
Обработка П. Лондонова

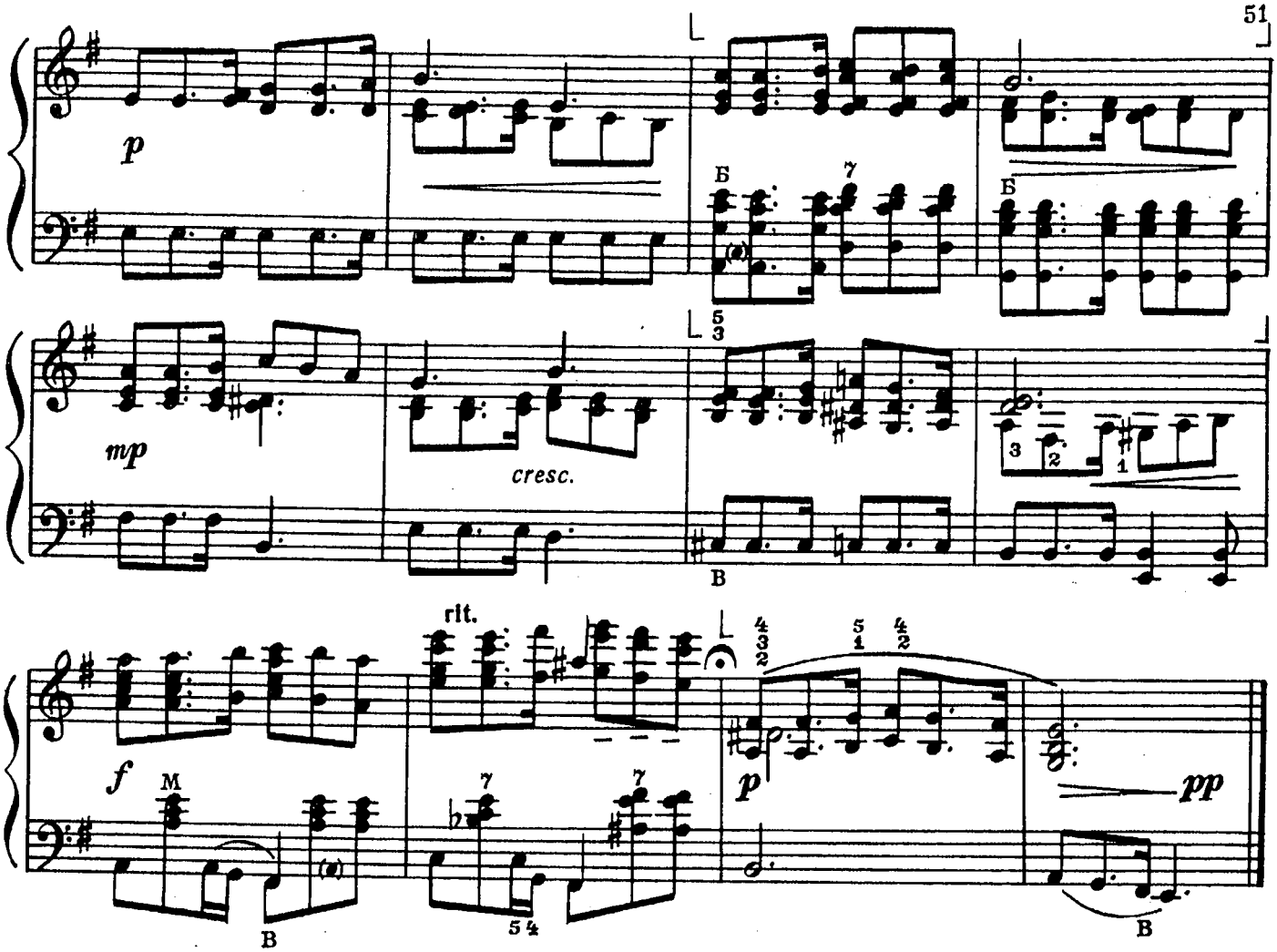
Moderato sostenuto [Умеренно, сдержанно]



с 1940 к

4—Зак. 1877

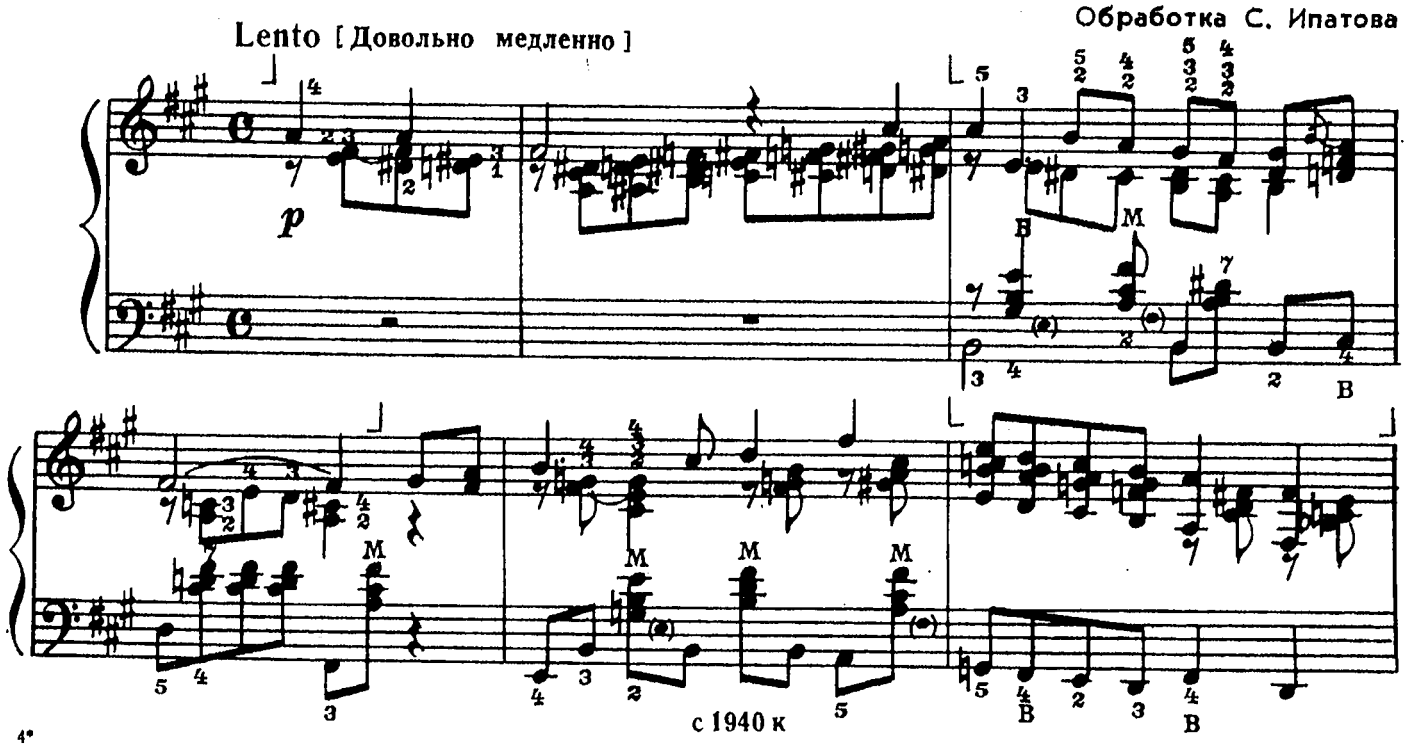

mp
cresc.
mf
f
p



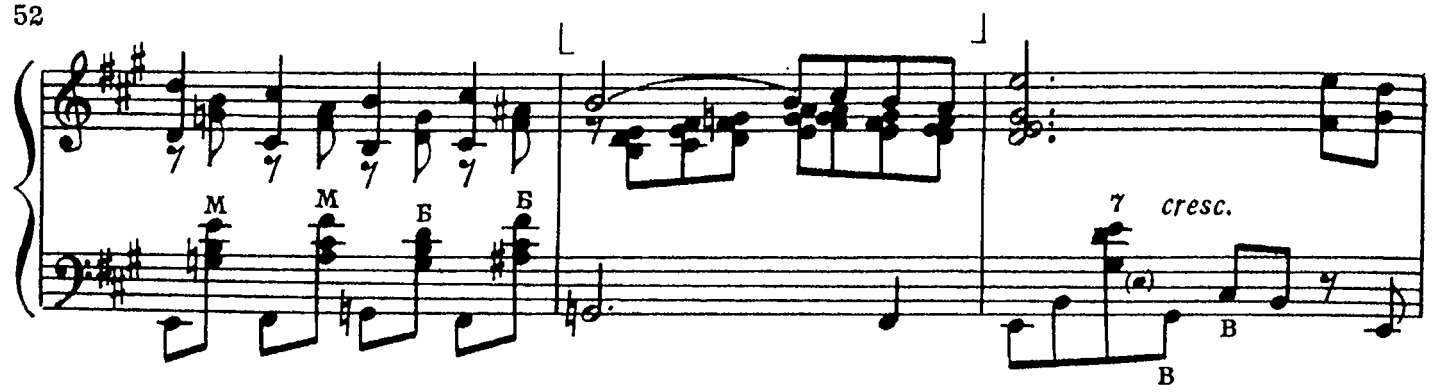

# НЕ ОДНА ВО ПОЛЕ ДОРОЖЕНЬКА

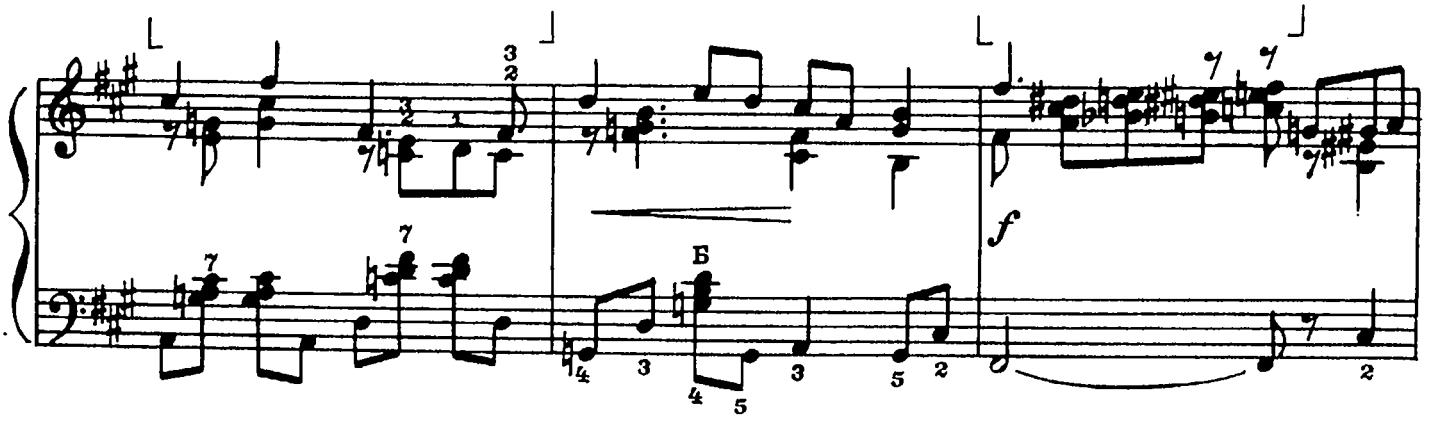
Русская народная песня

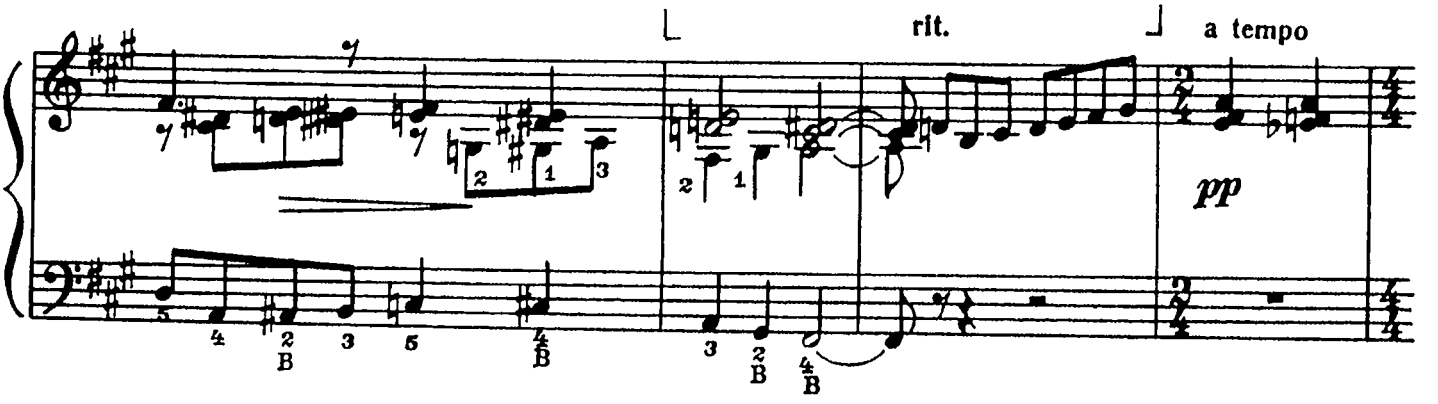
Обработка С. Ипатова

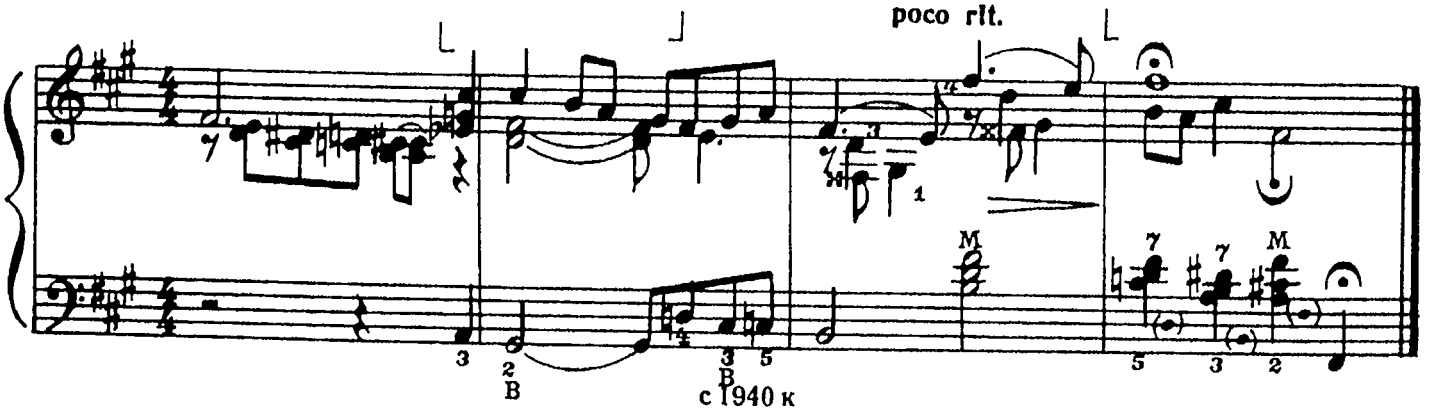



с 1940 к


cresc.


f

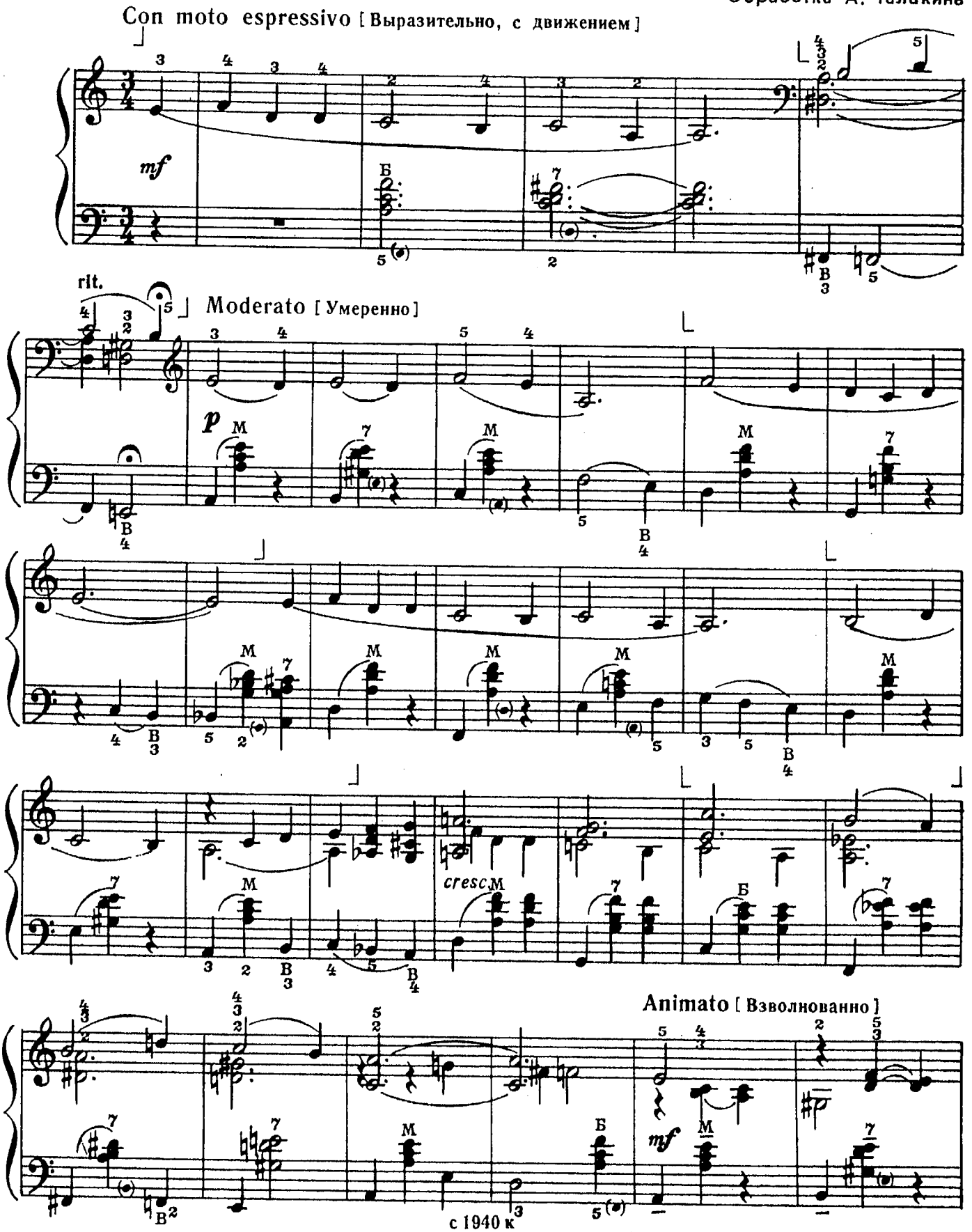

rit.
a tempo
pp


poco rit.

# ЛУЧИНУШКА

Русская народная песня

Обработка А. Талакина

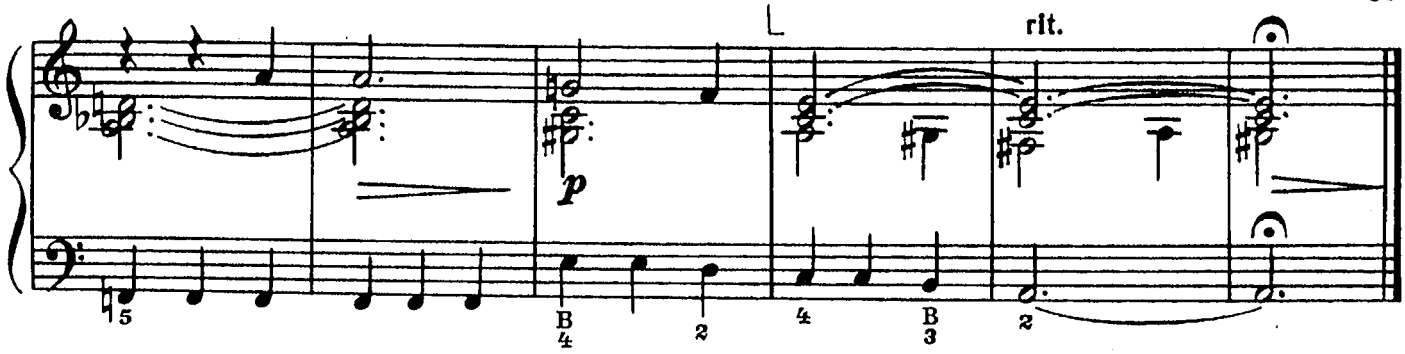


Largo [ Широко ]

Sostenuto [ Сдержанно ]

rit.

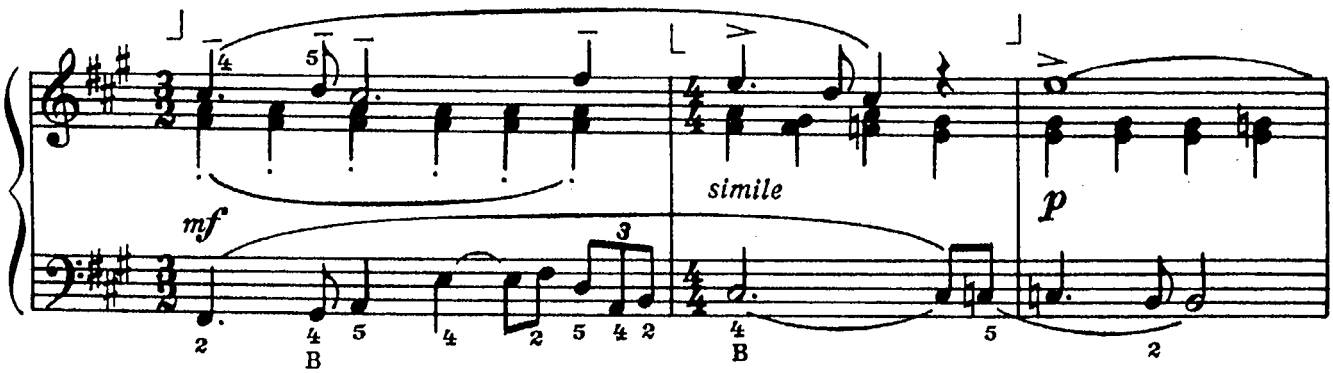
с 1940 к

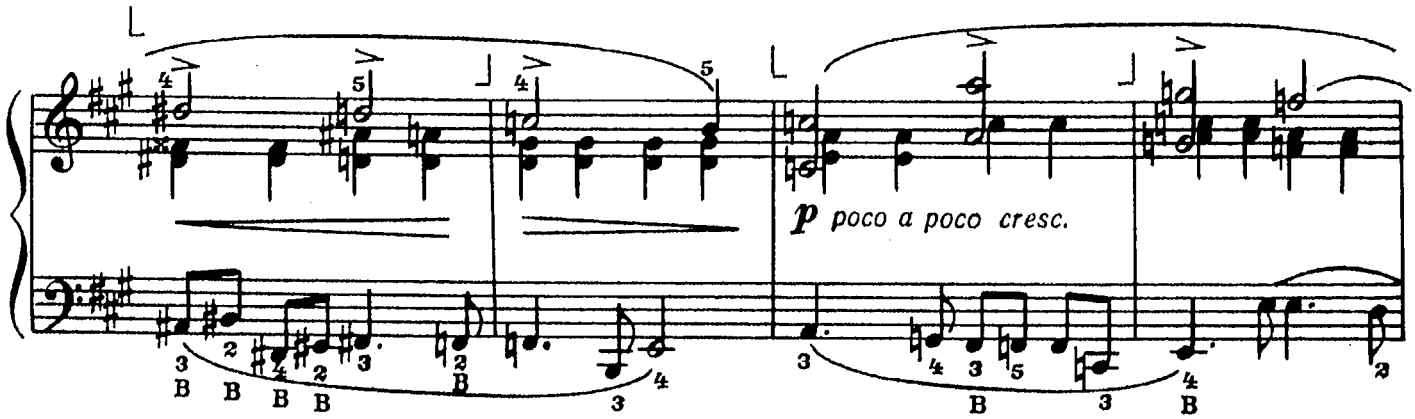


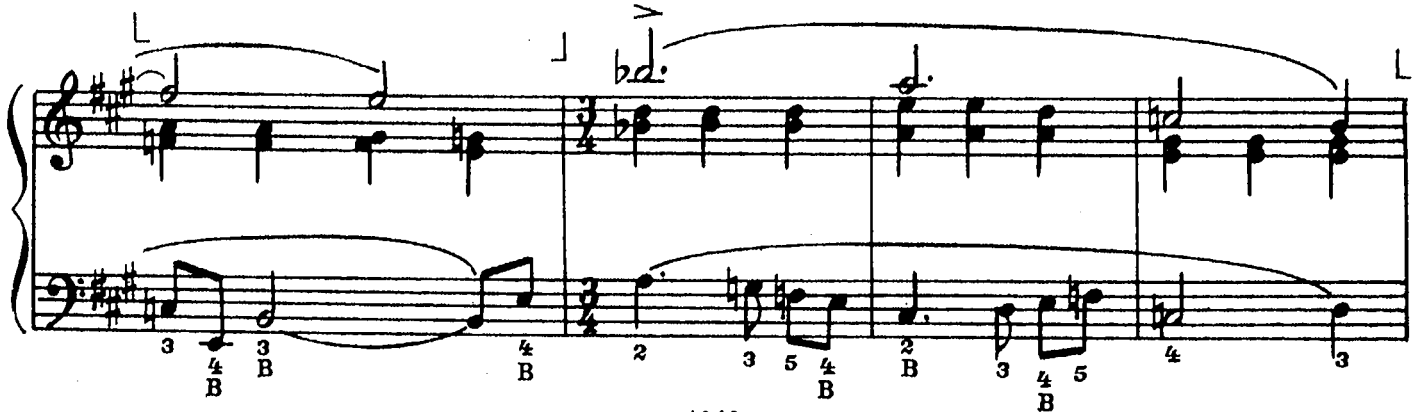

# ЭЛЕГИЯ

Lento [Медленно]

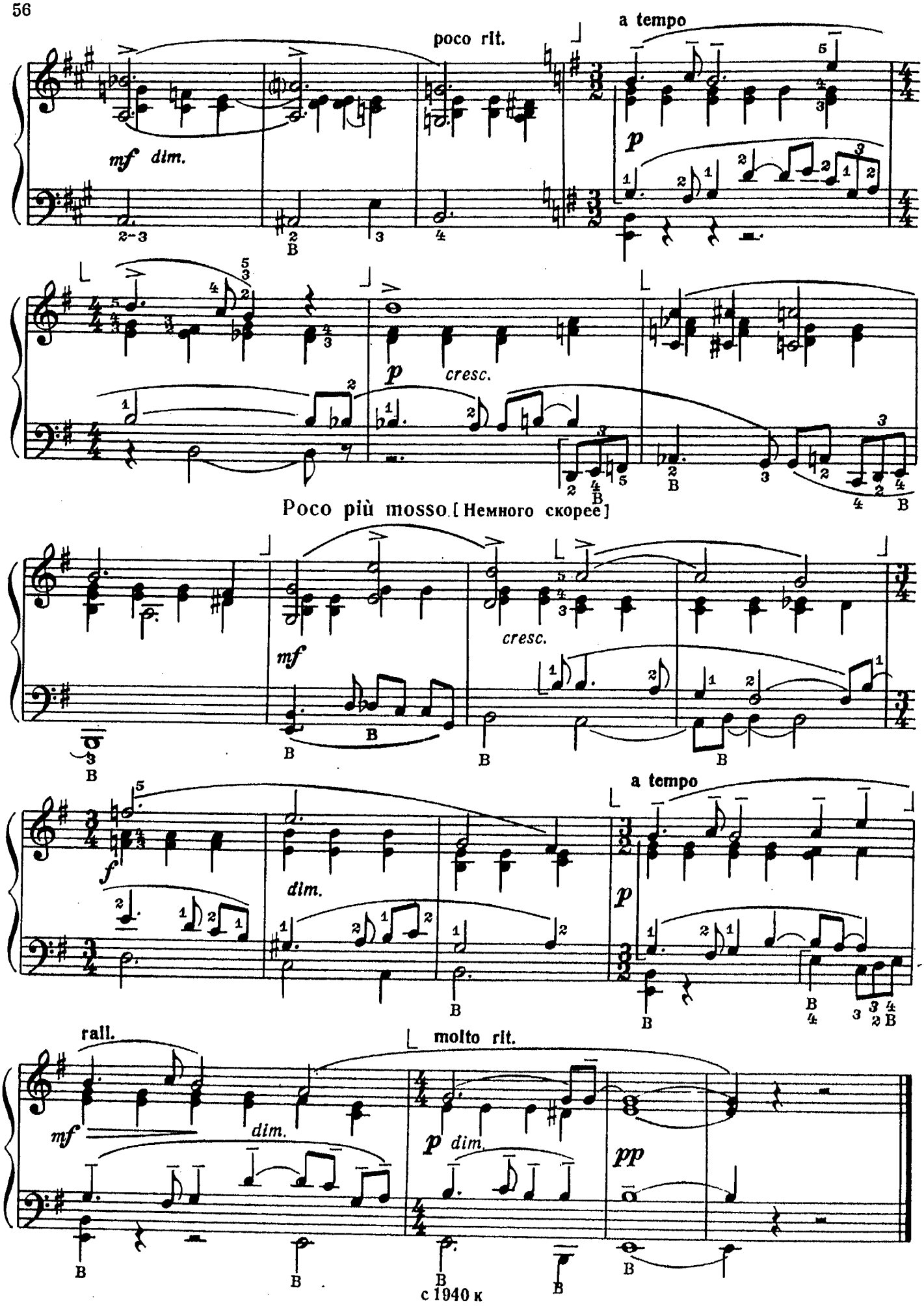
П. ЧЕКАЛОВ



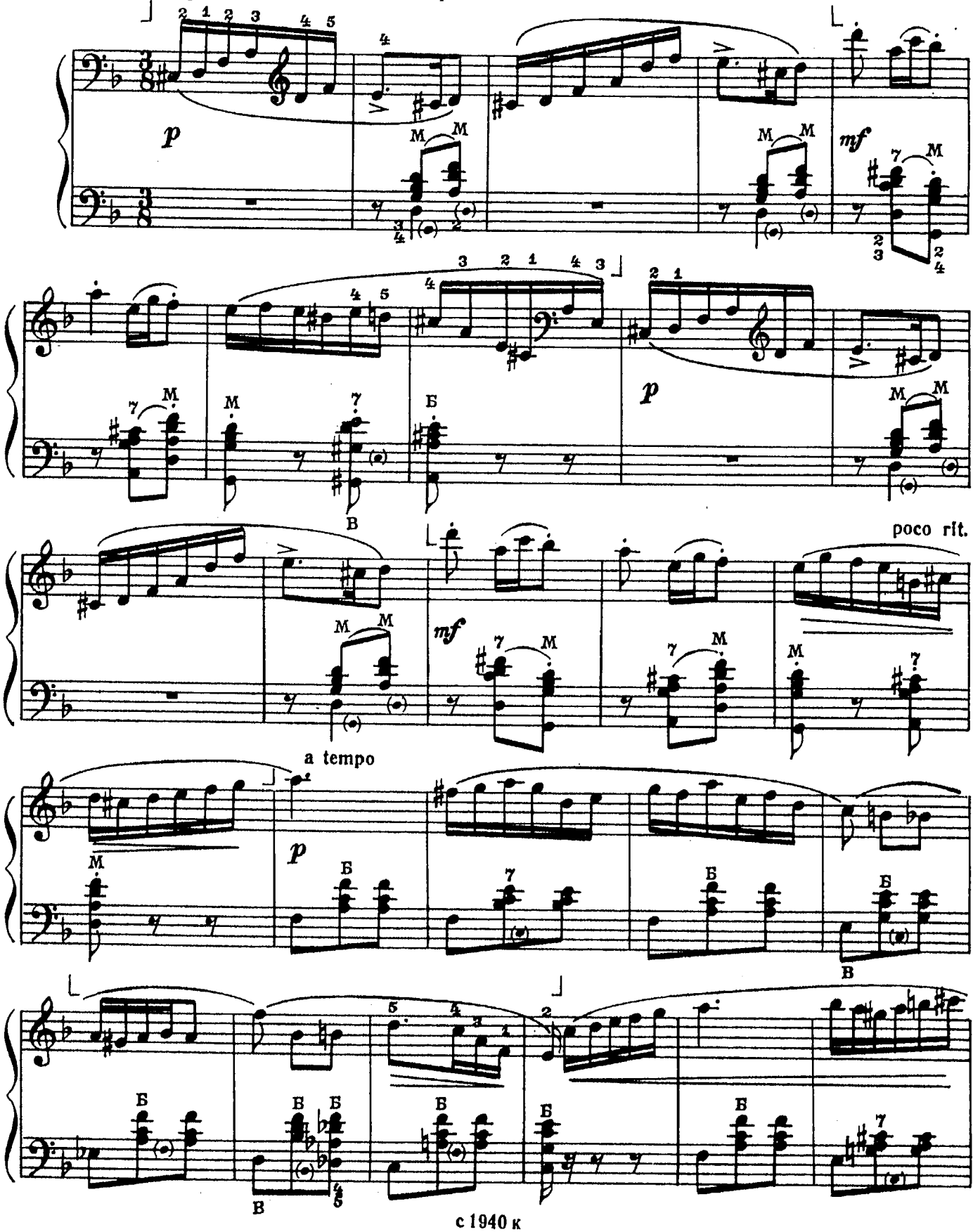
с 1940 к


poco rit.
a tempo
mf dim.
p
p cresc.
Poco più mosso. [Немного скорее]
mf
cresc.
f
dim.
a tempo
p
rall.
molto rit.
mf dim.
p dim.
pp

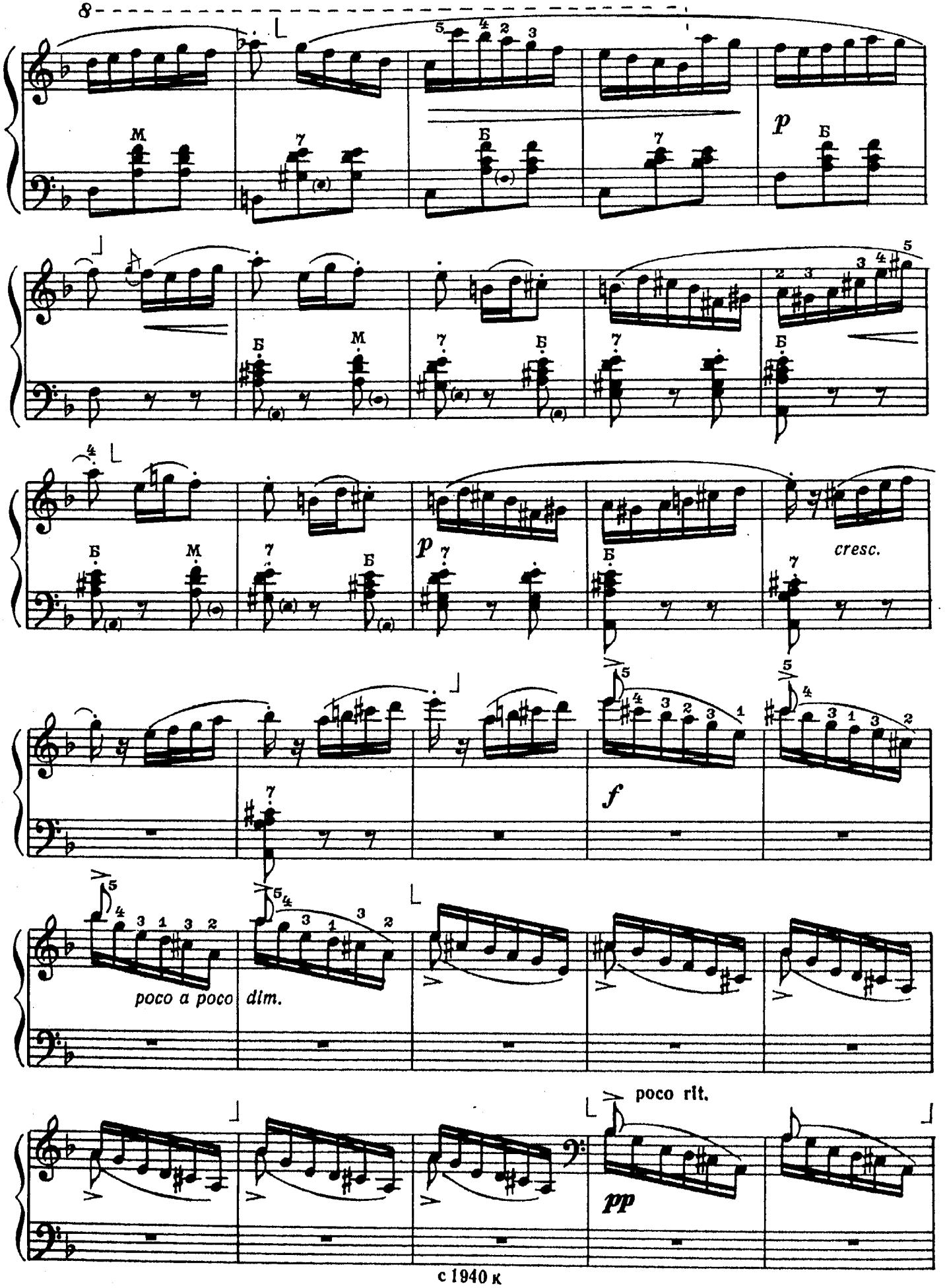
# ЭТЮД-СКЕРЦИНО

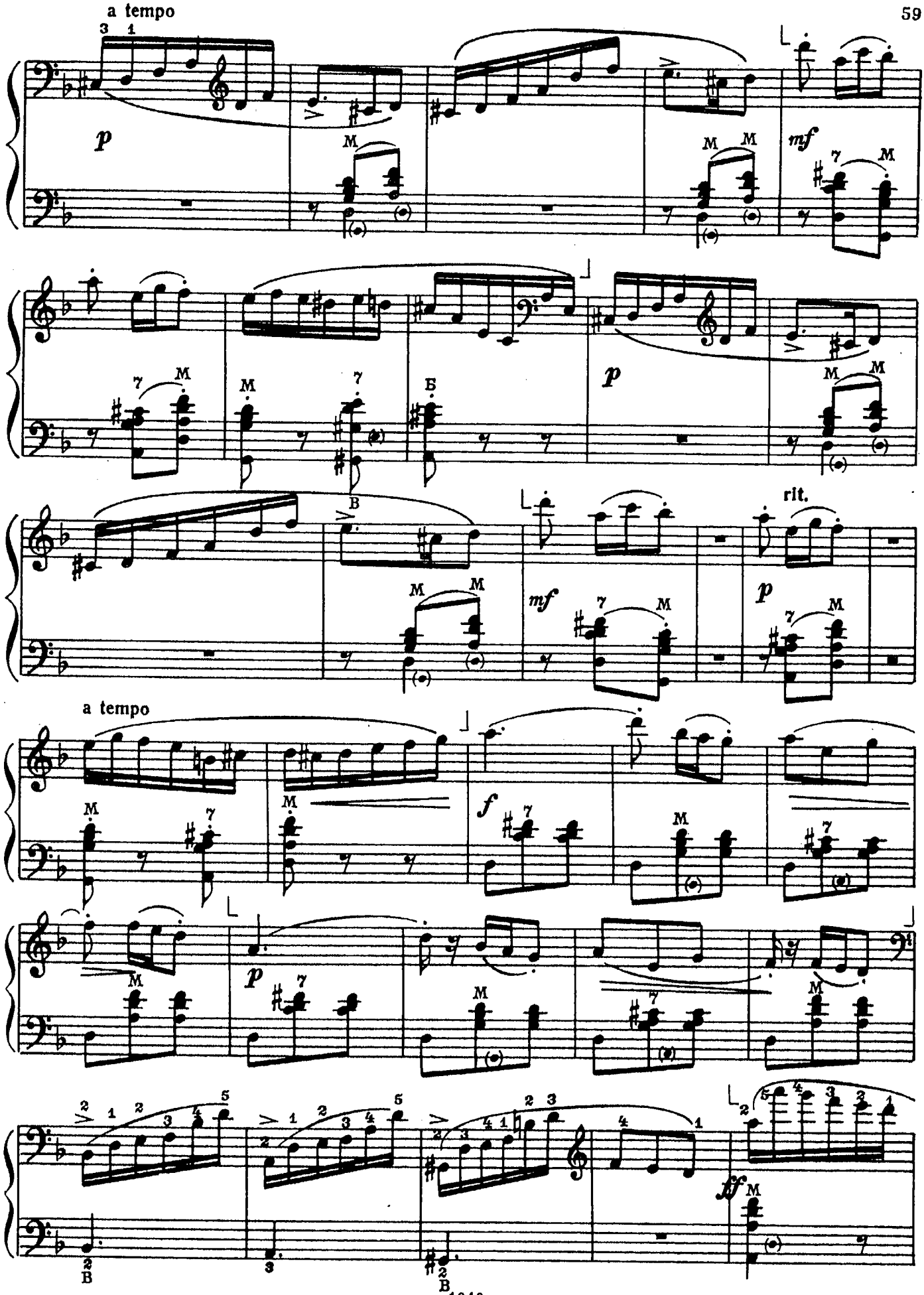
Allegro molto [Довольно скоро]

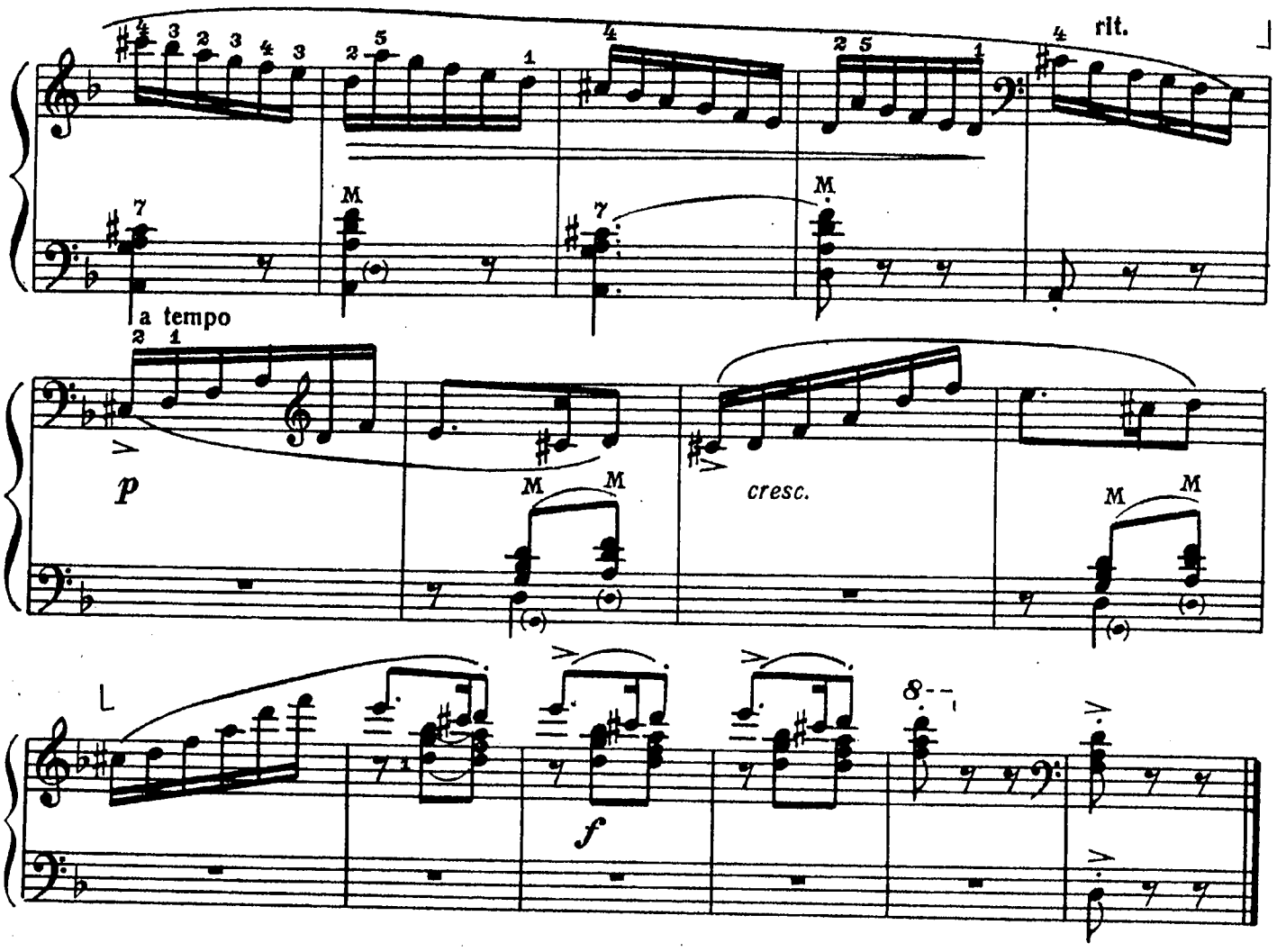
Г. ВОЛЛЕНГАУПТ




с 1940 к


8
p
cresc.
f
poco a poco dim.
poco rit.
pp


a tempo
p
mf
Б
p
rit.
a tempo
f
p
ff

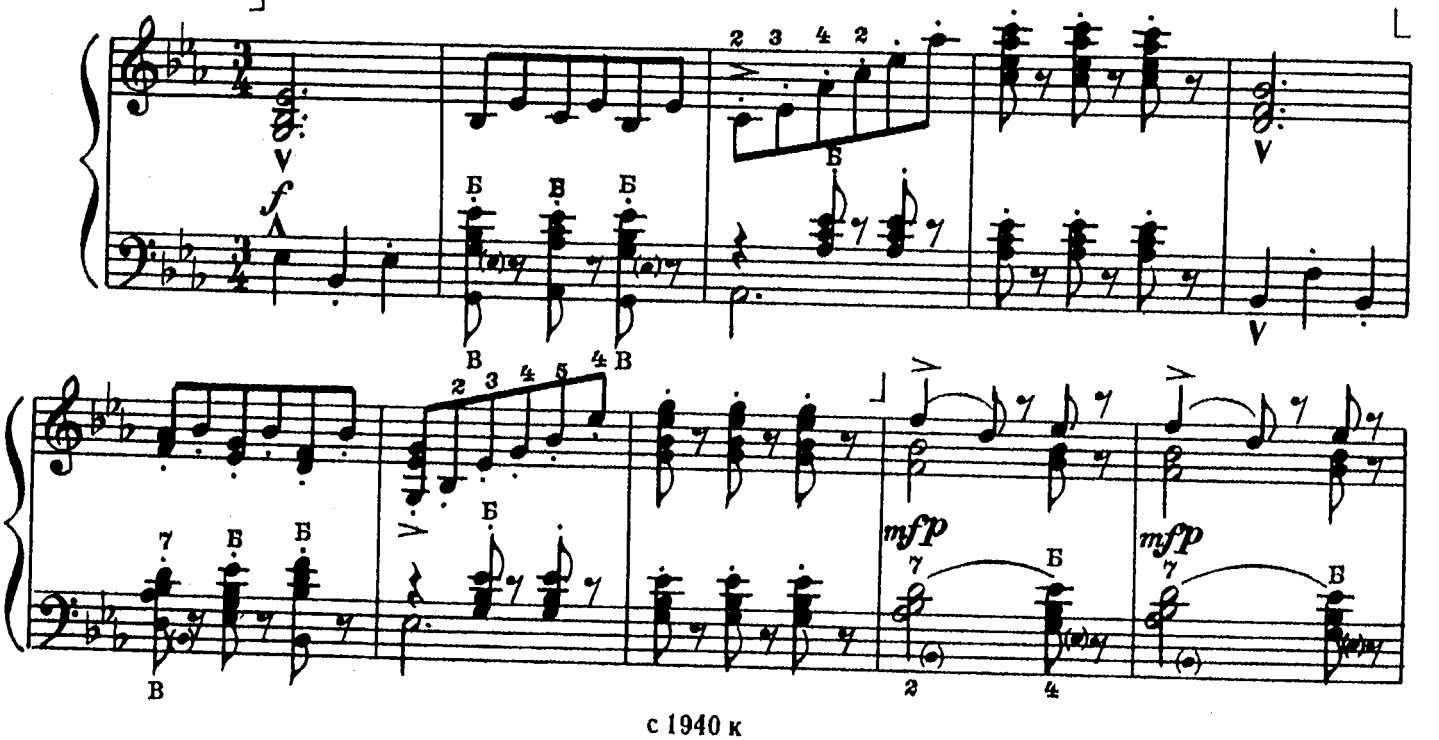


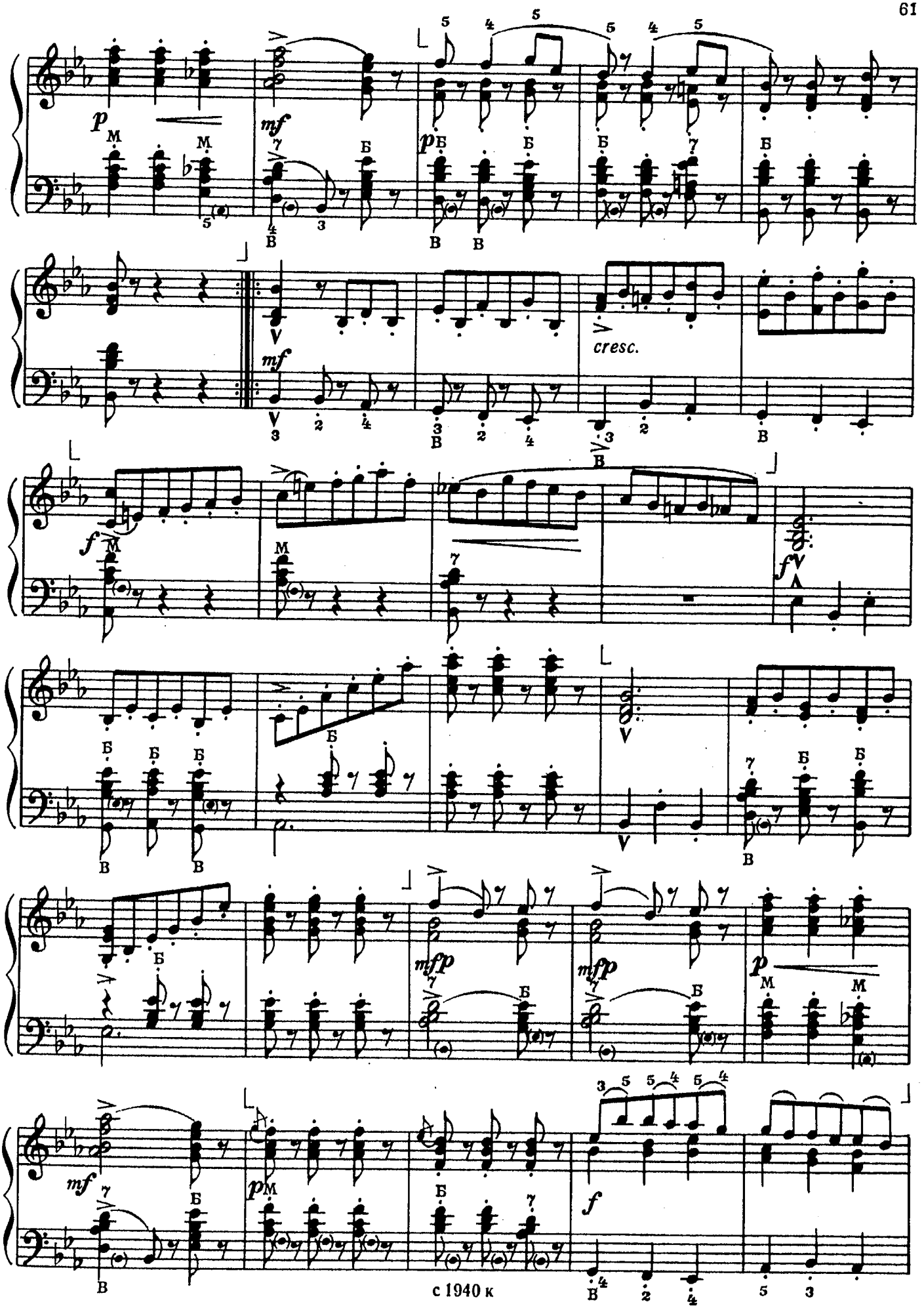

# МЕНУЭТ

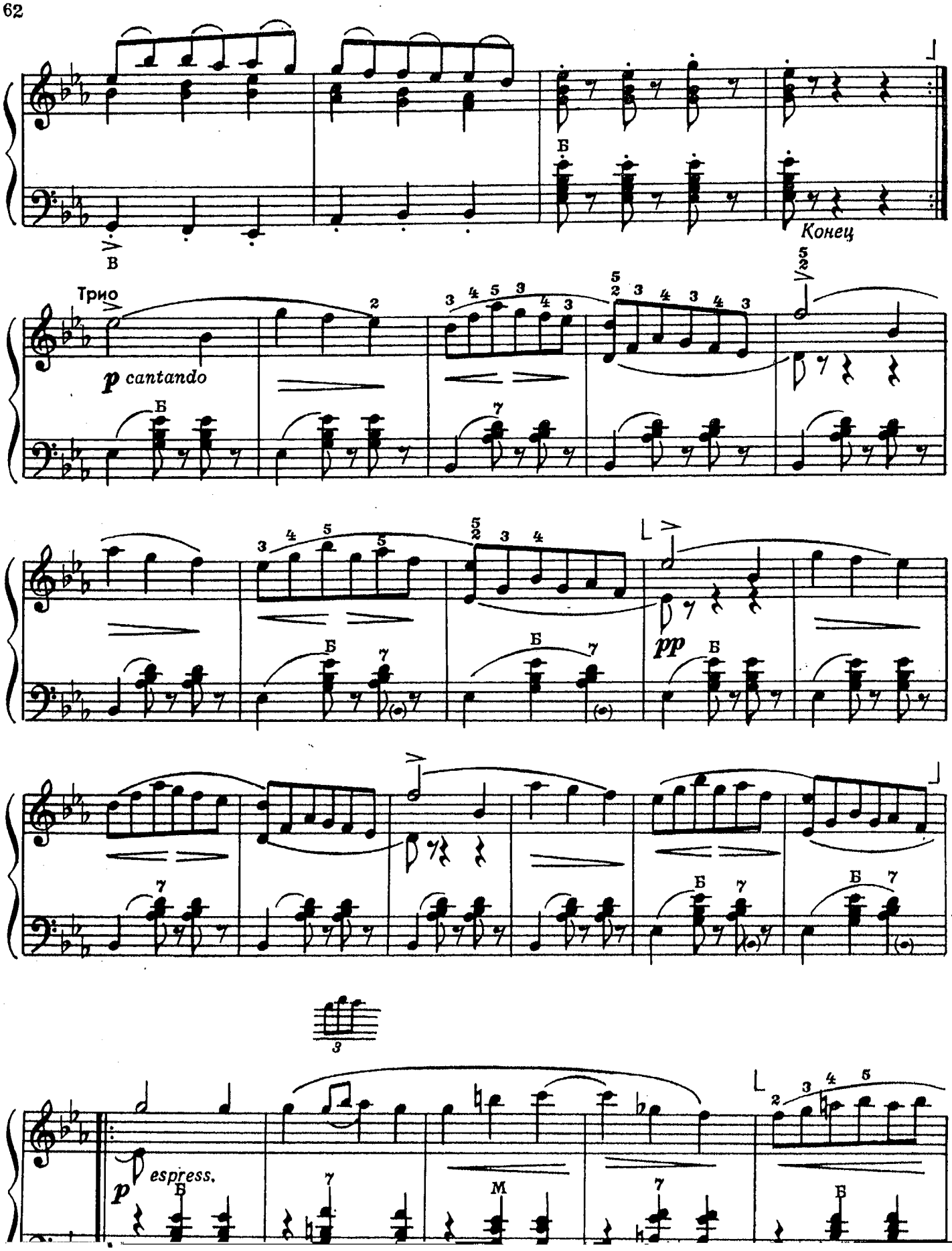
## из симфонии ми-бемоль мажор

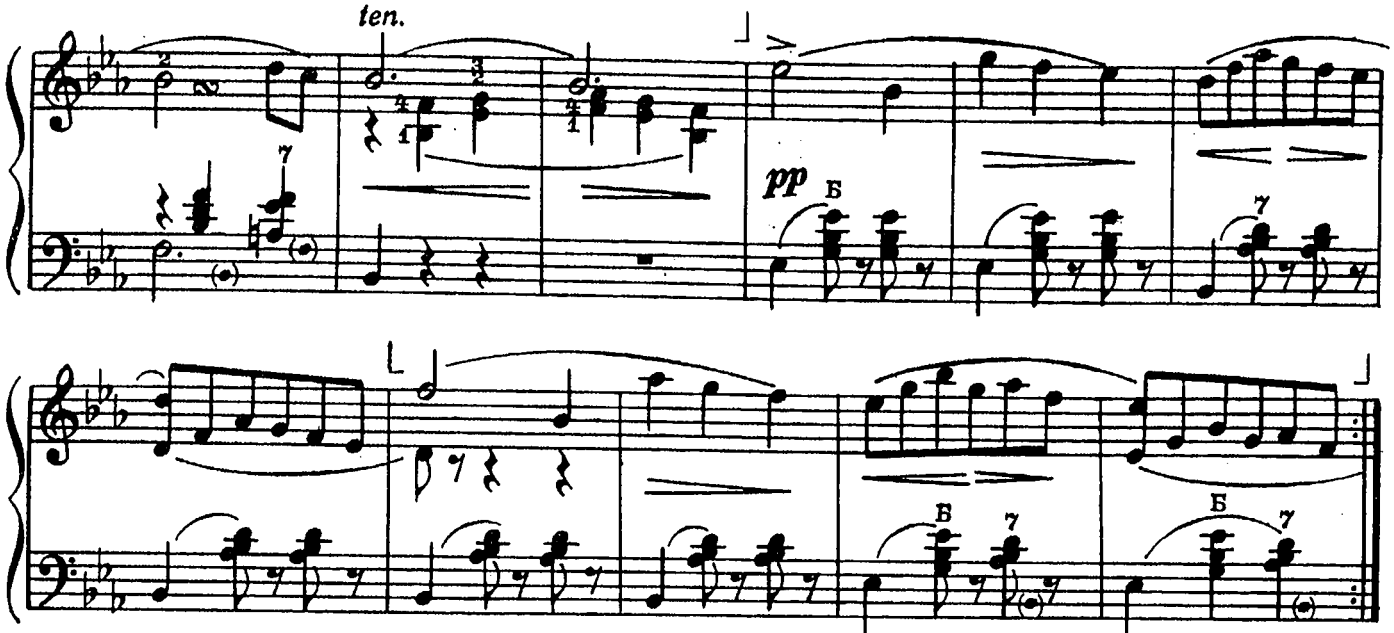
Allegretto [ Оживленно ]

В. МОЦАРТ




p
mf
p
mf
cresc.
f
mf
p
mfp
mfp
p
mf
p
f


В
Б
Конец
Трио
p cantando
Б
pp
Б
3
p espress.
Б
М
Б



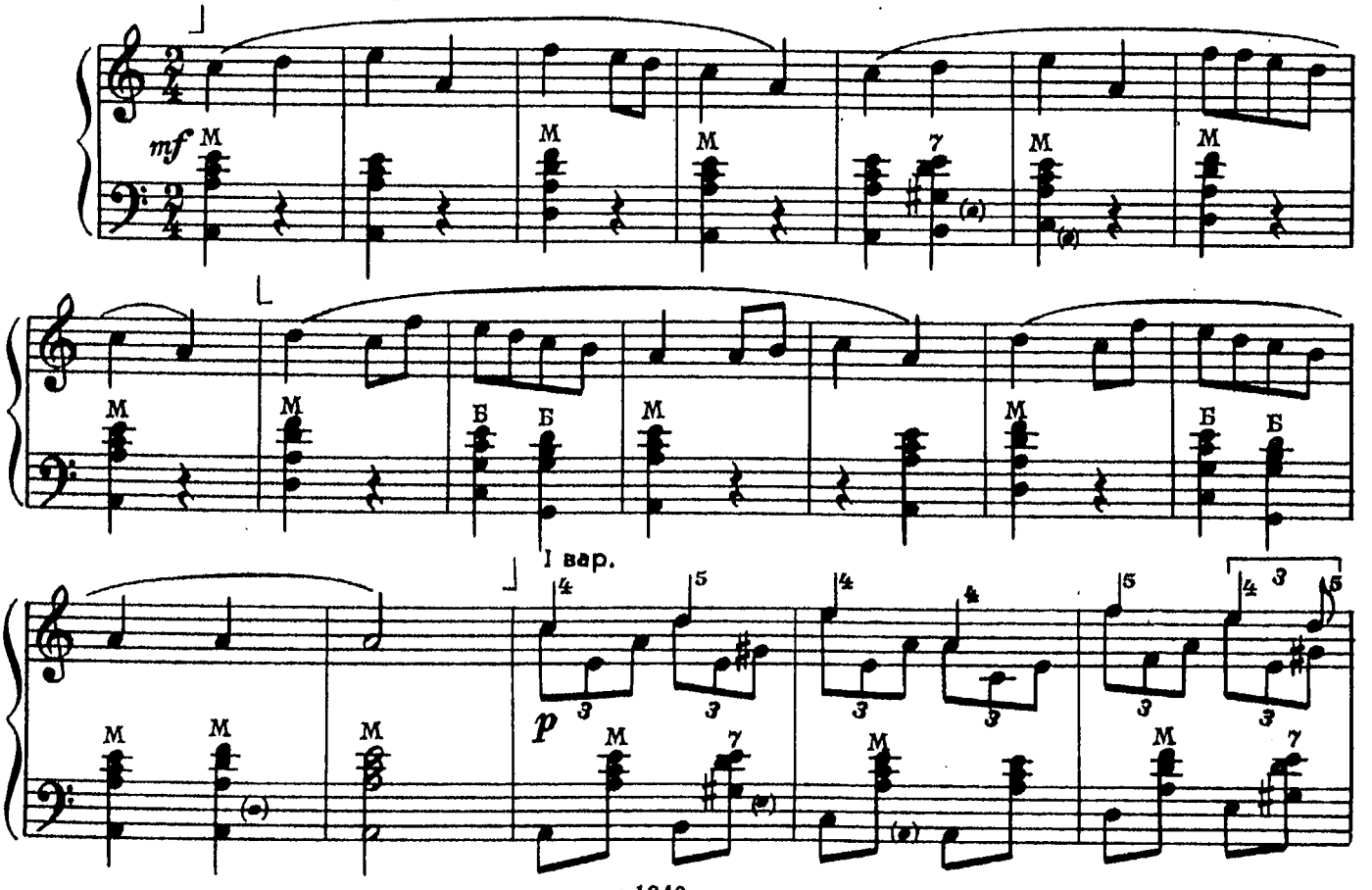

*Повторить с начала до слова «Конец»*

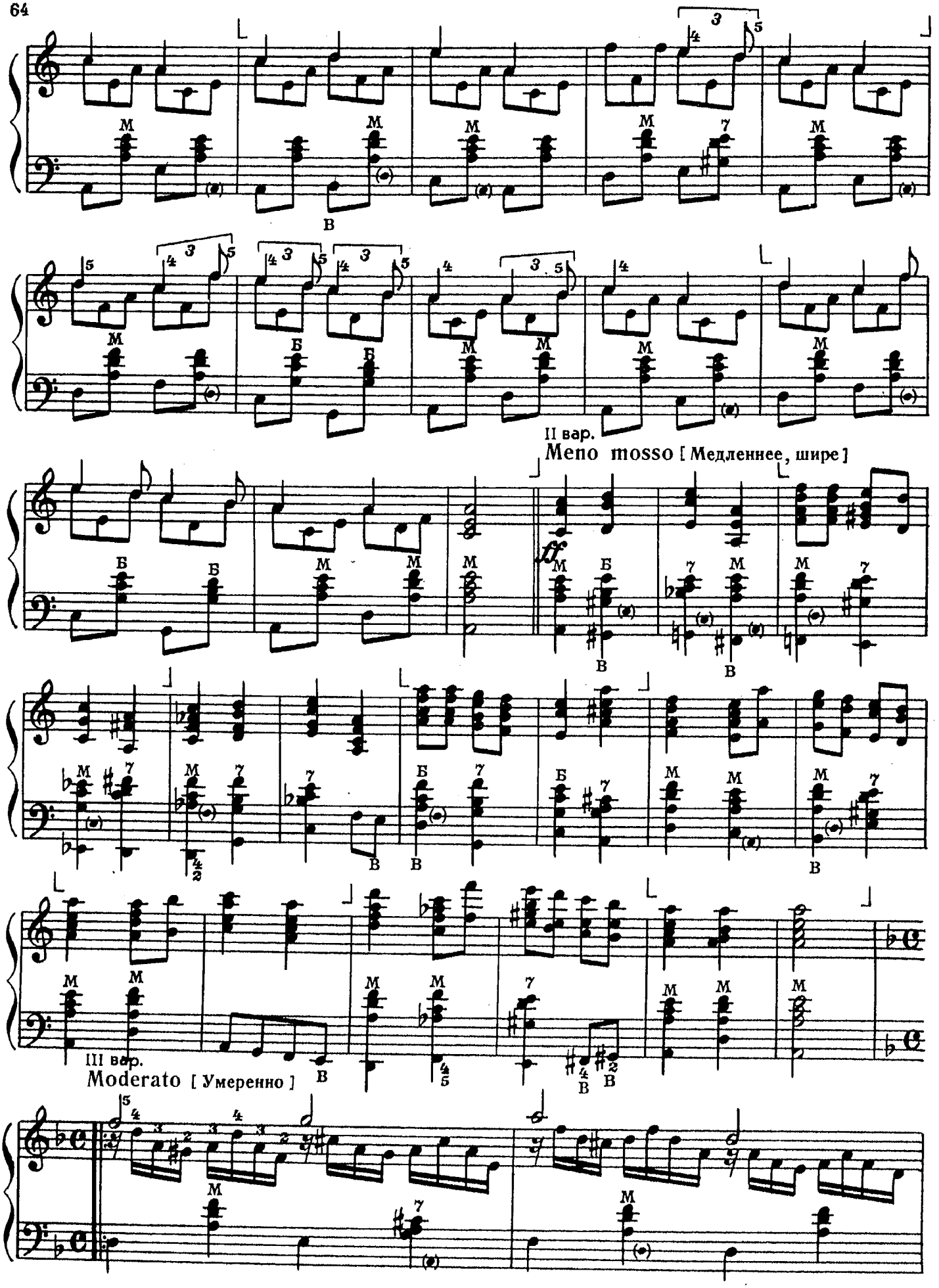
# ВАРИАЦИИ

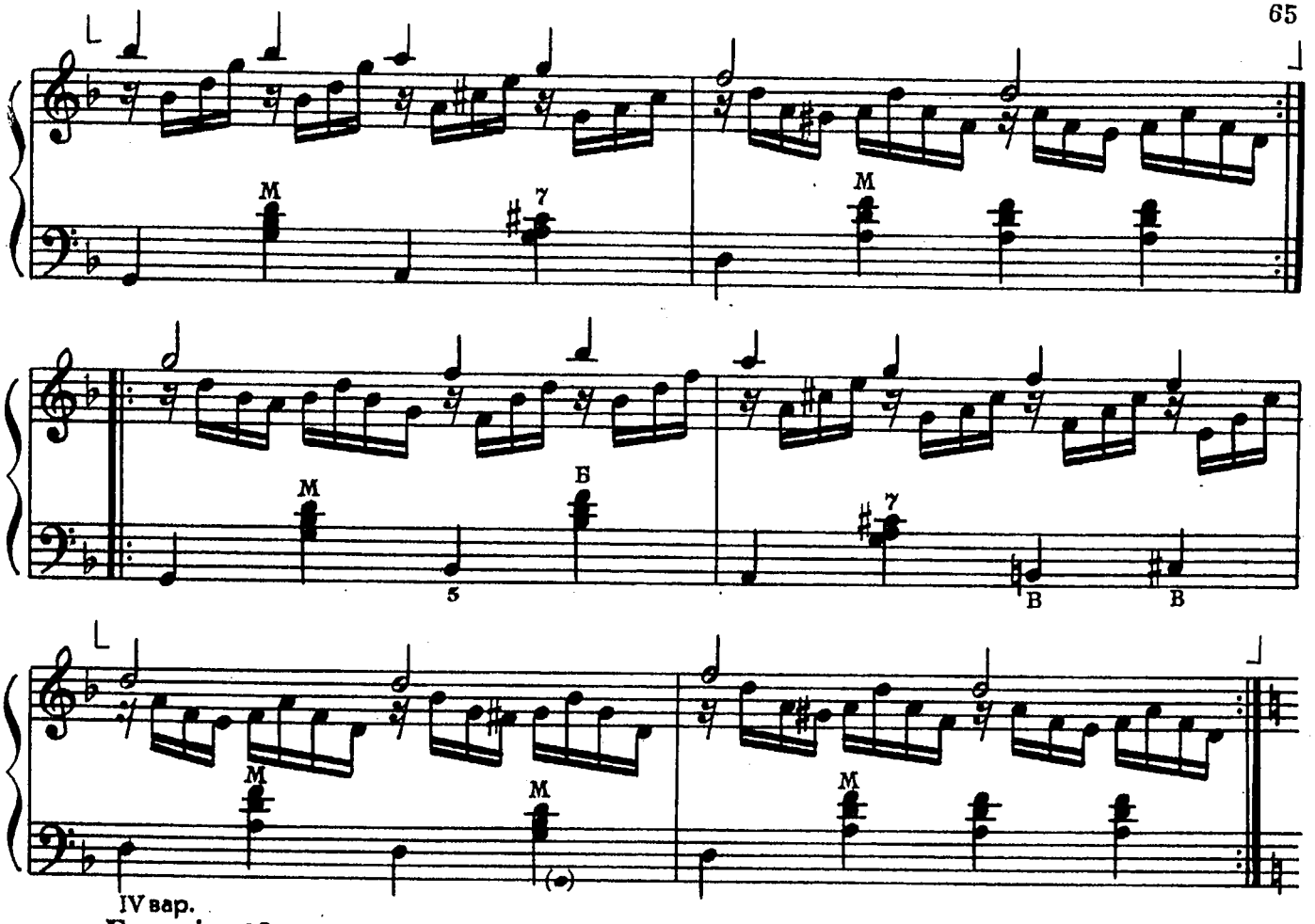
## на тему русской народной песни „Ой, утушка луговая“

Moderato [Умеренно]

А. ШАЛАЕВ

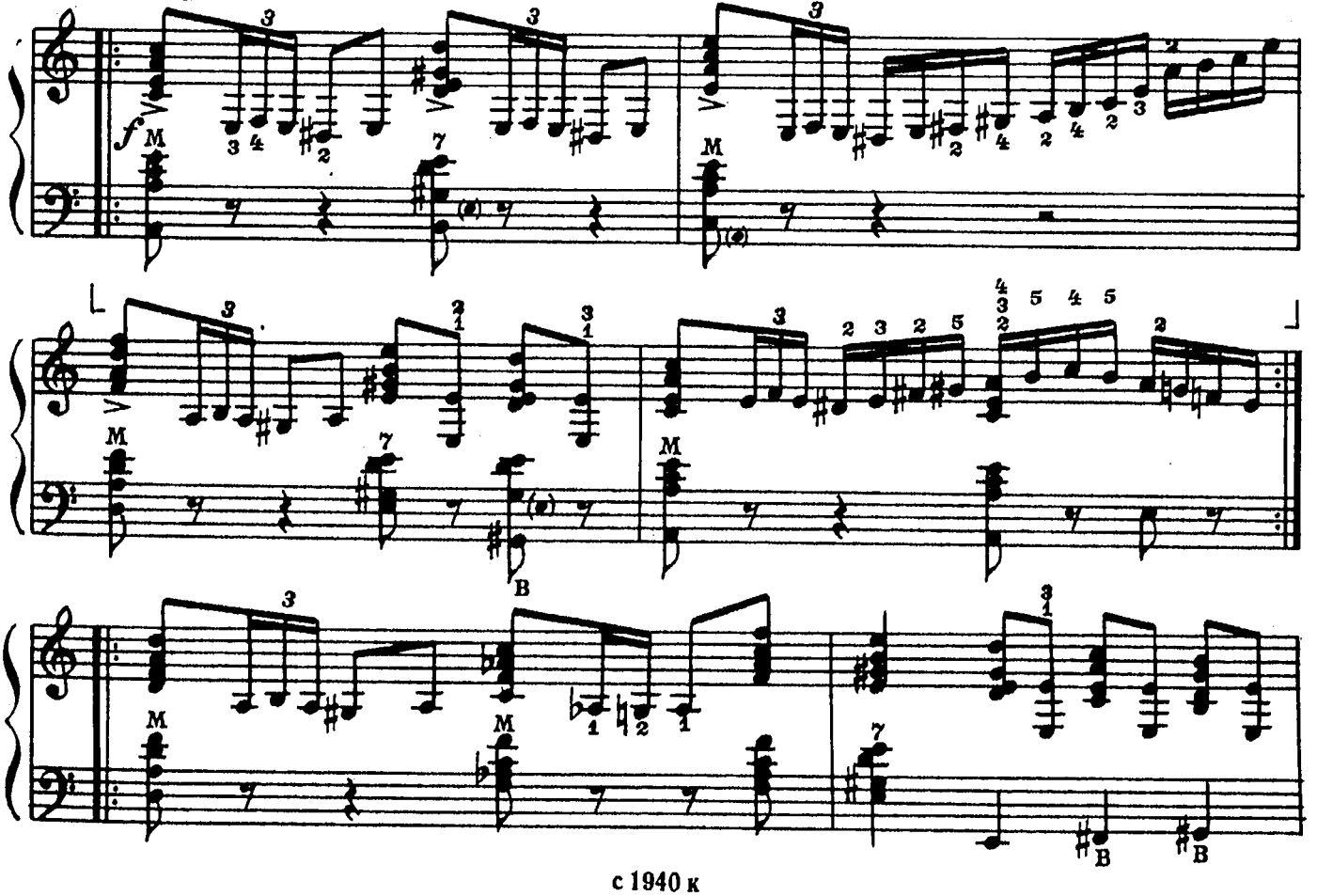



II вар.
Meno mosso [ Медленнее, шире ]
III вар.
Moderato [ Умеренно ]



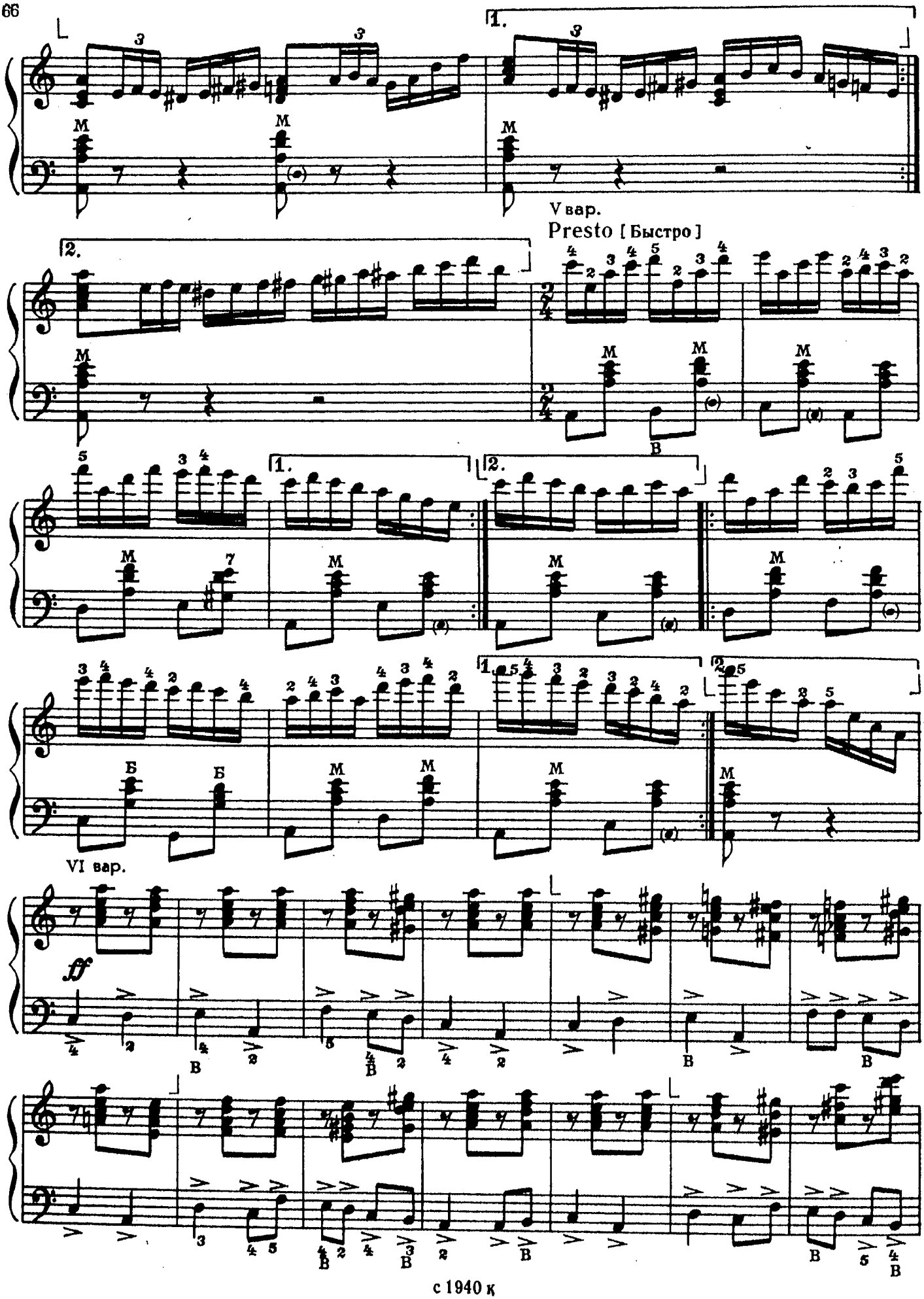
IV вар.

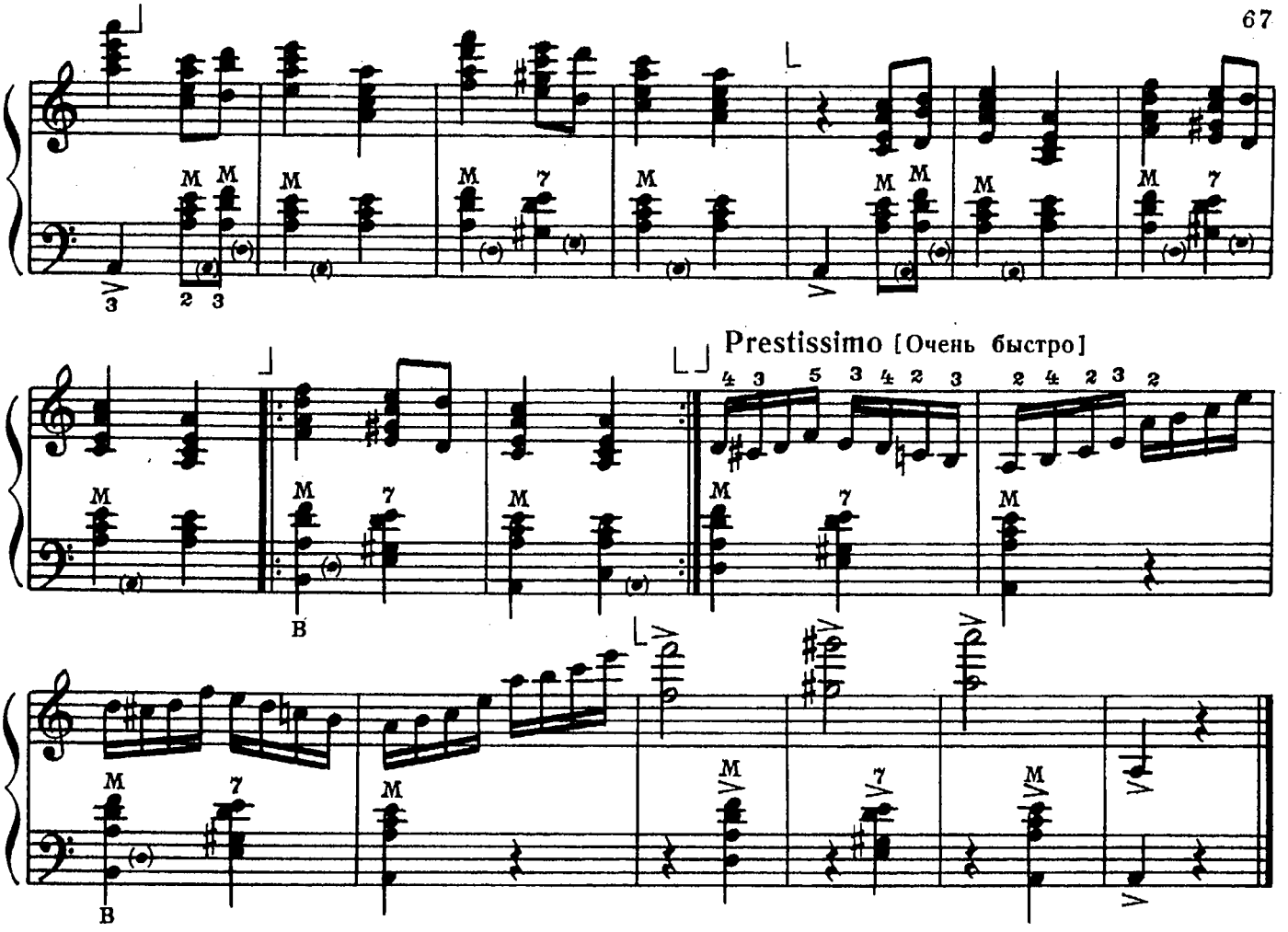
Energico [Энергично]





5—Зак. 1877

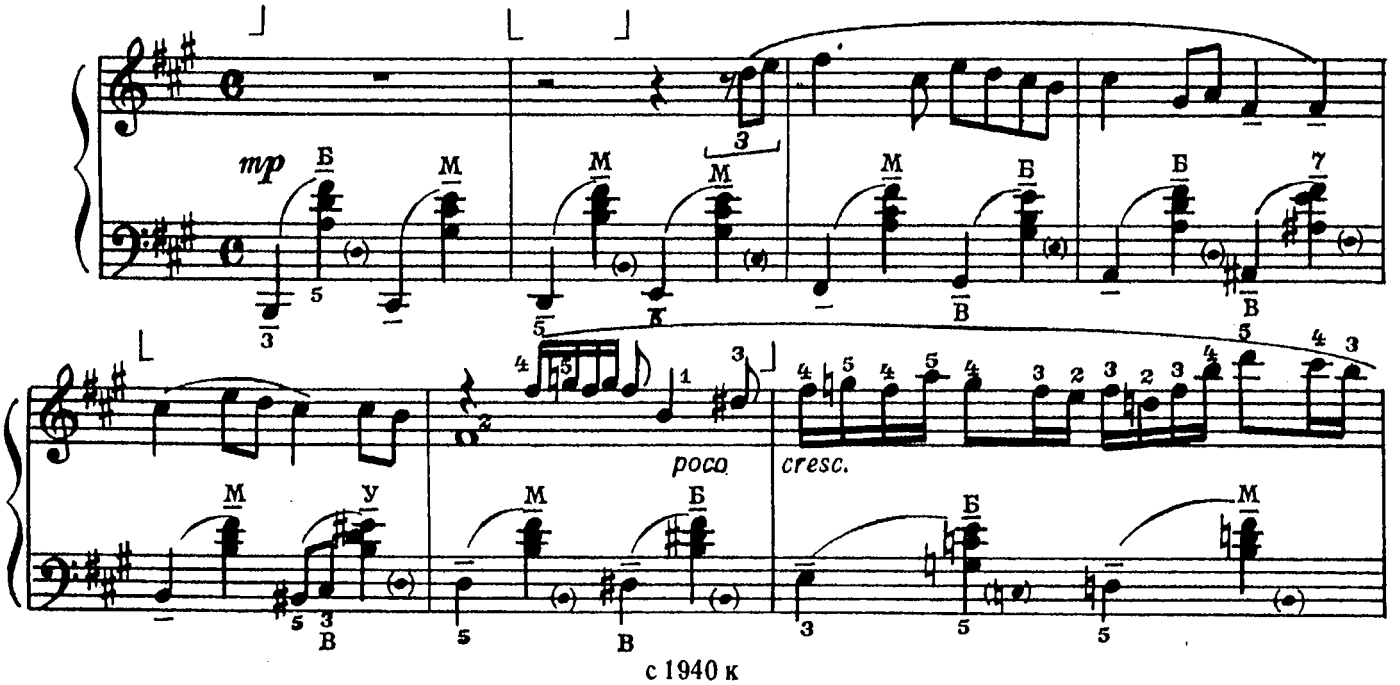

1.
V вар.
Presto [Быстро]
2.
1.
2.
1.
2.
VI вар.
ff



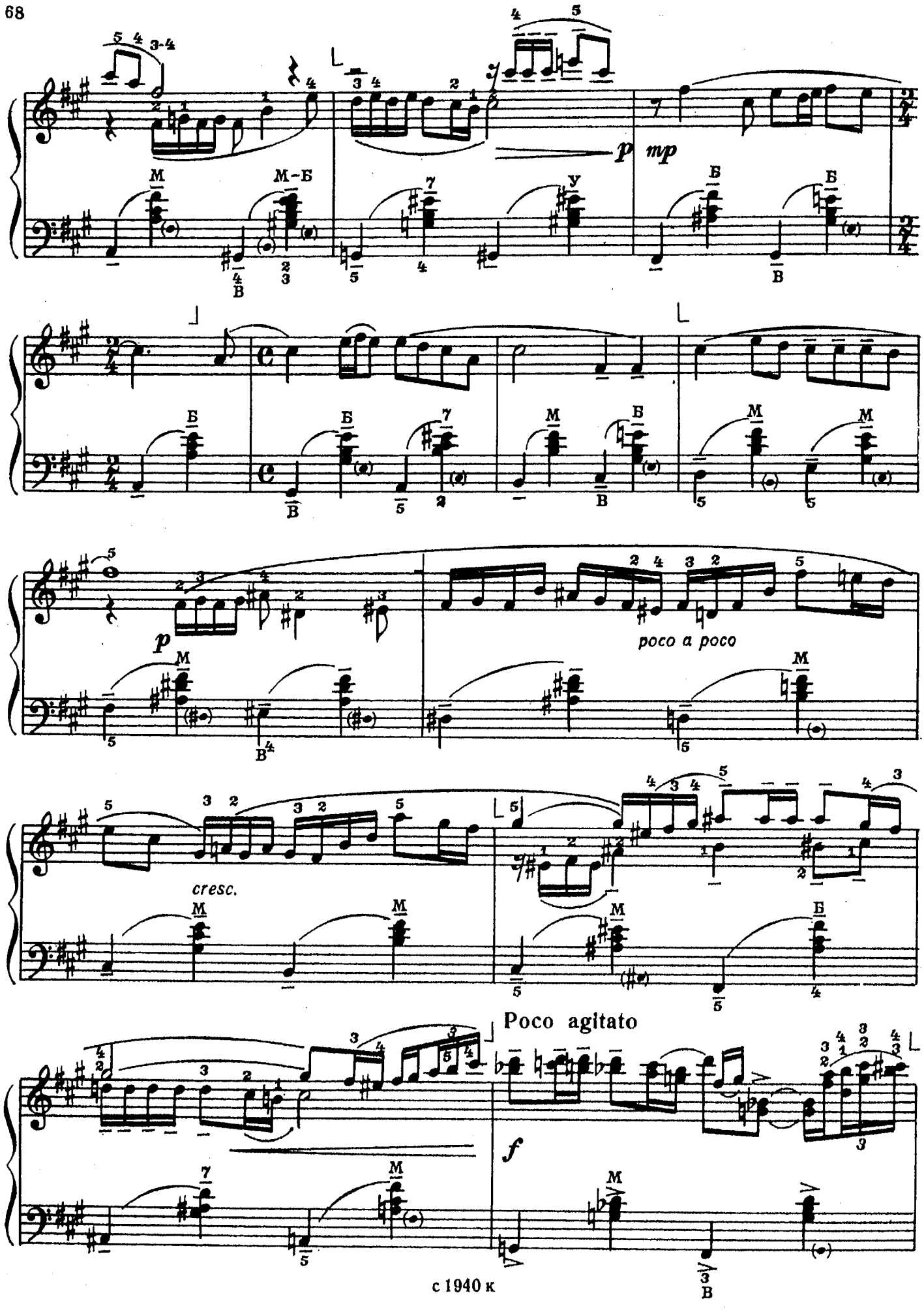

# ПРЕЛЮДИЯ

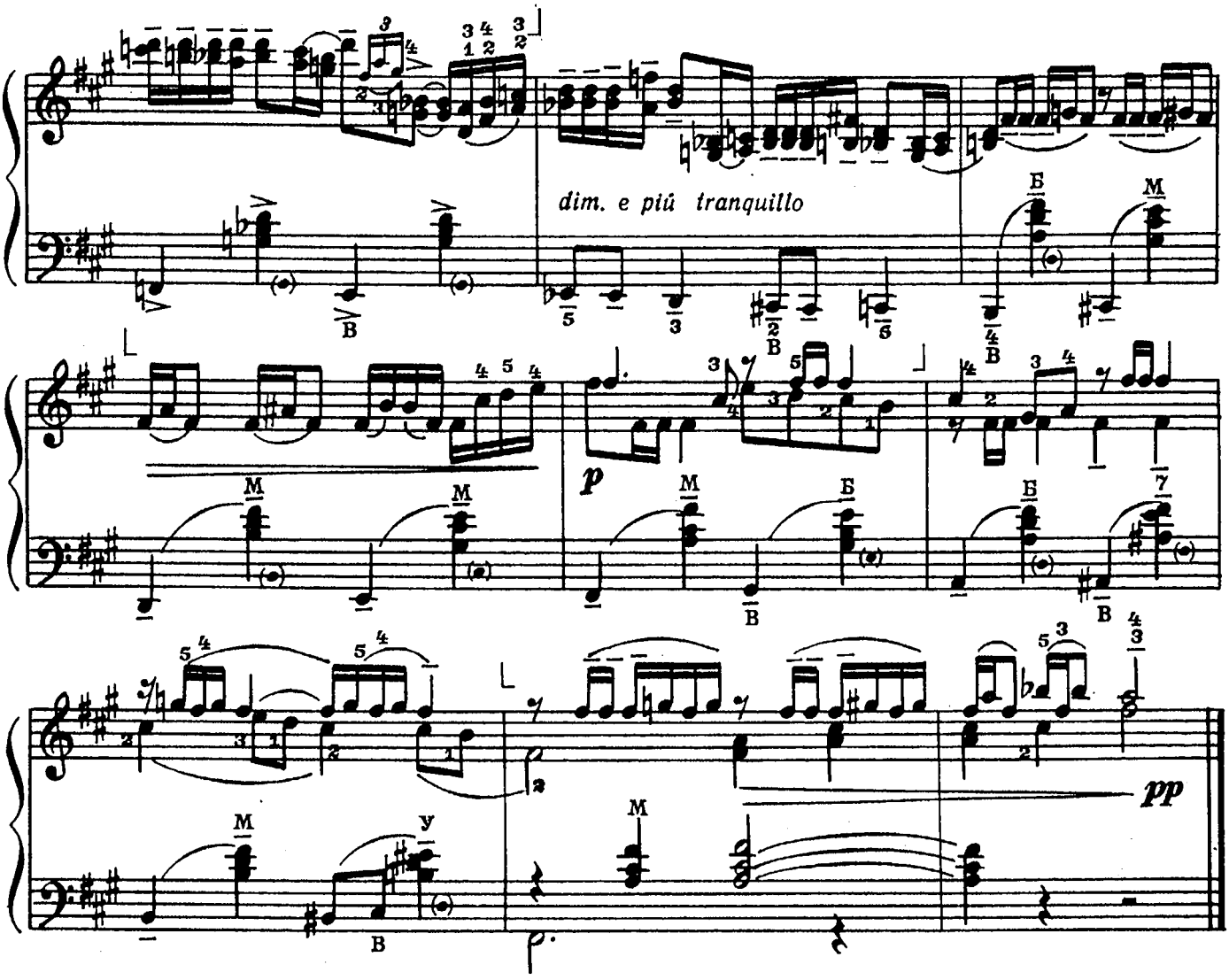
Д. КАБАЛЕВСКИЙ

Andante non troppo. Semplice e cantando [Не слишком скоро, певуче]




с 1940 к


p
mp
M
М-Б
Б
В
poco a poco
cresc.
Poco agitato
f

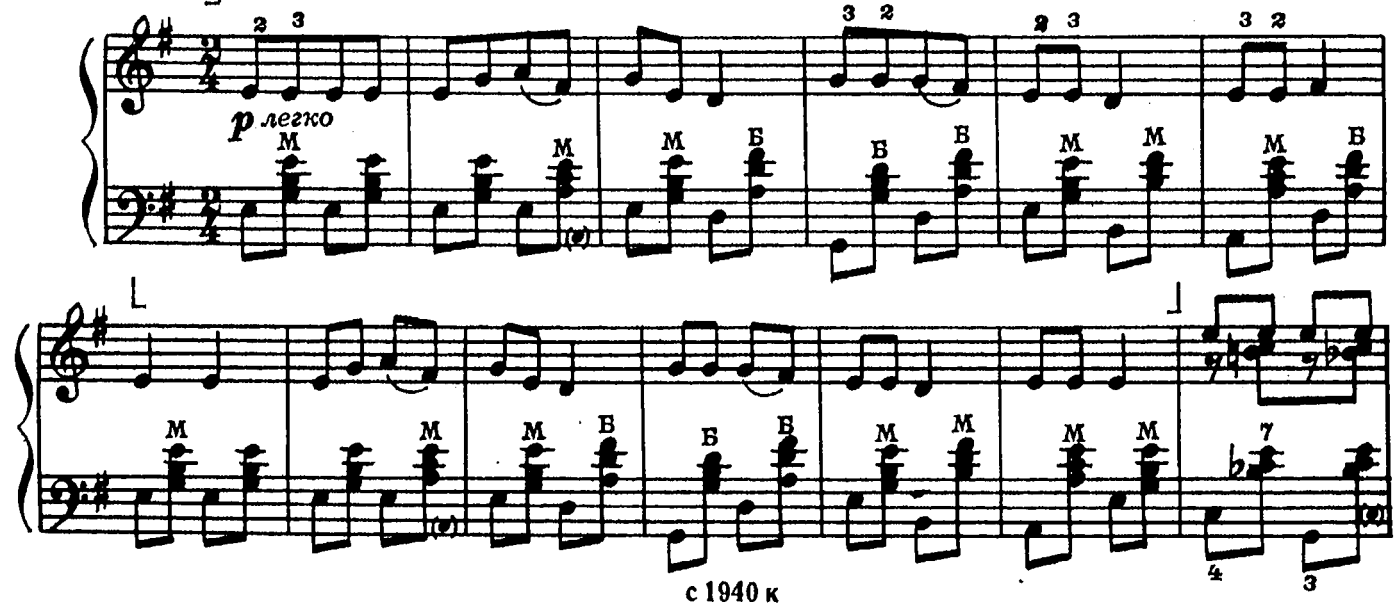



# КОМАРИКИ, КОМАРОЧКИ МОИ

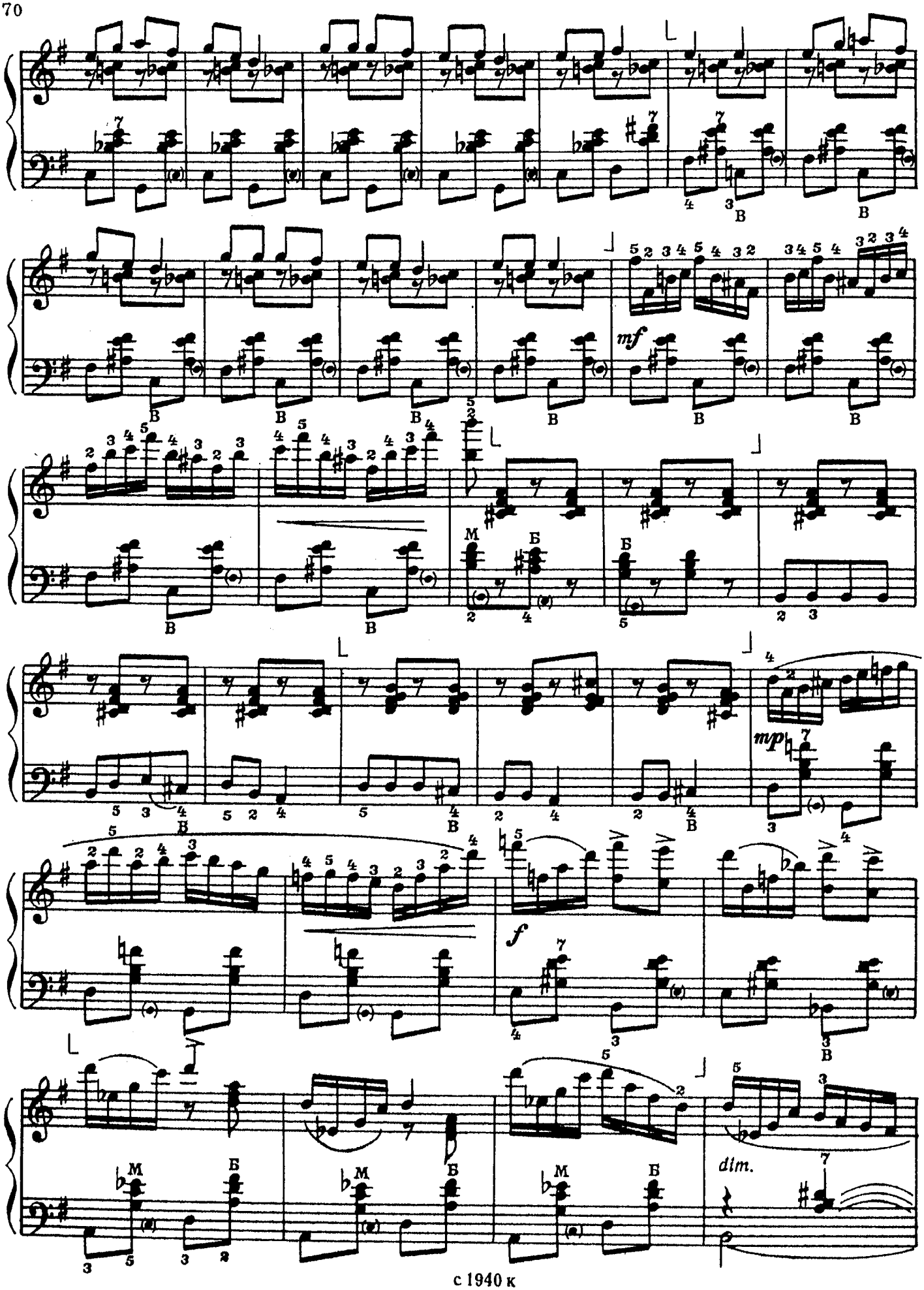
Русская народная песня

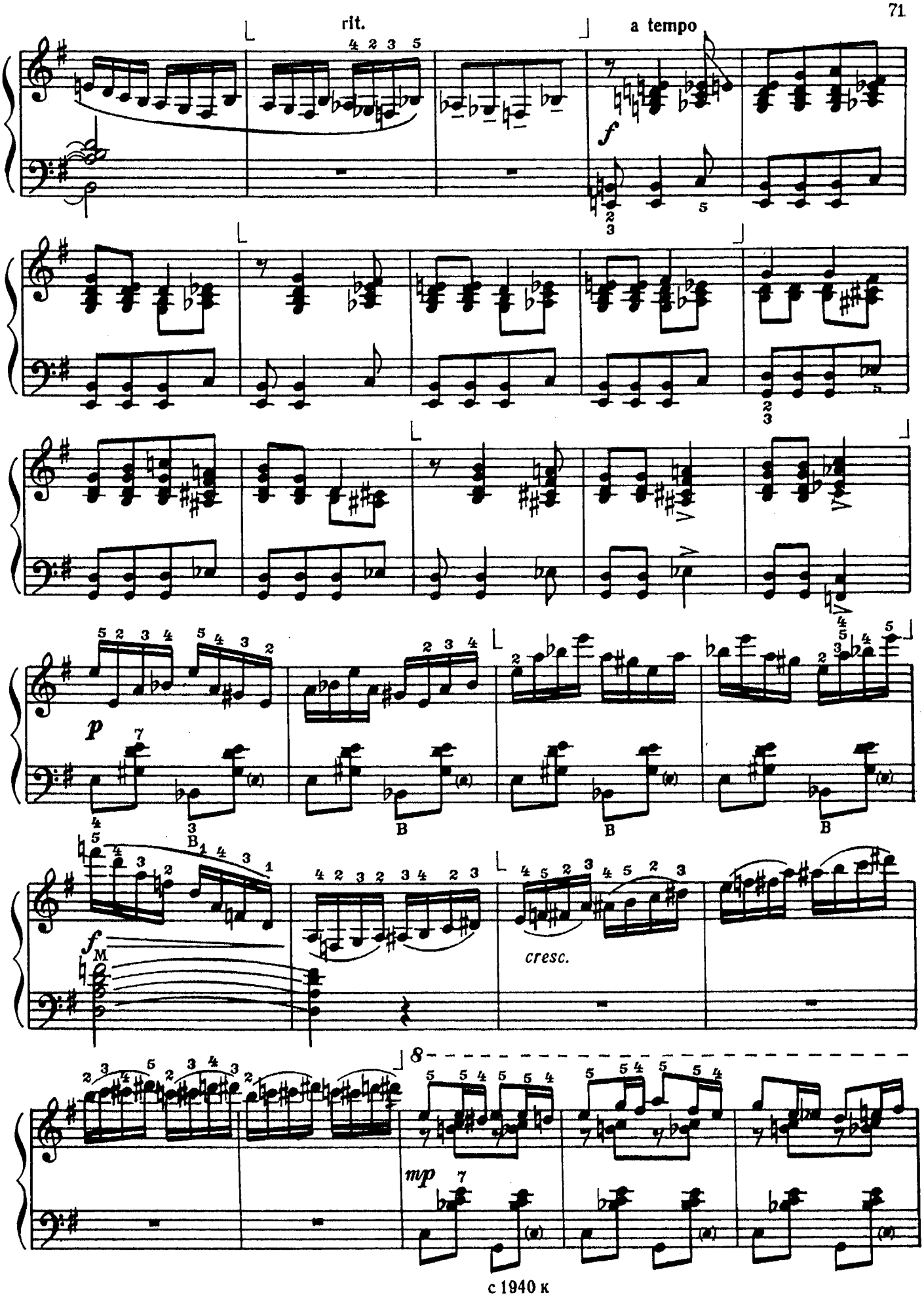
Allegro [Весело]

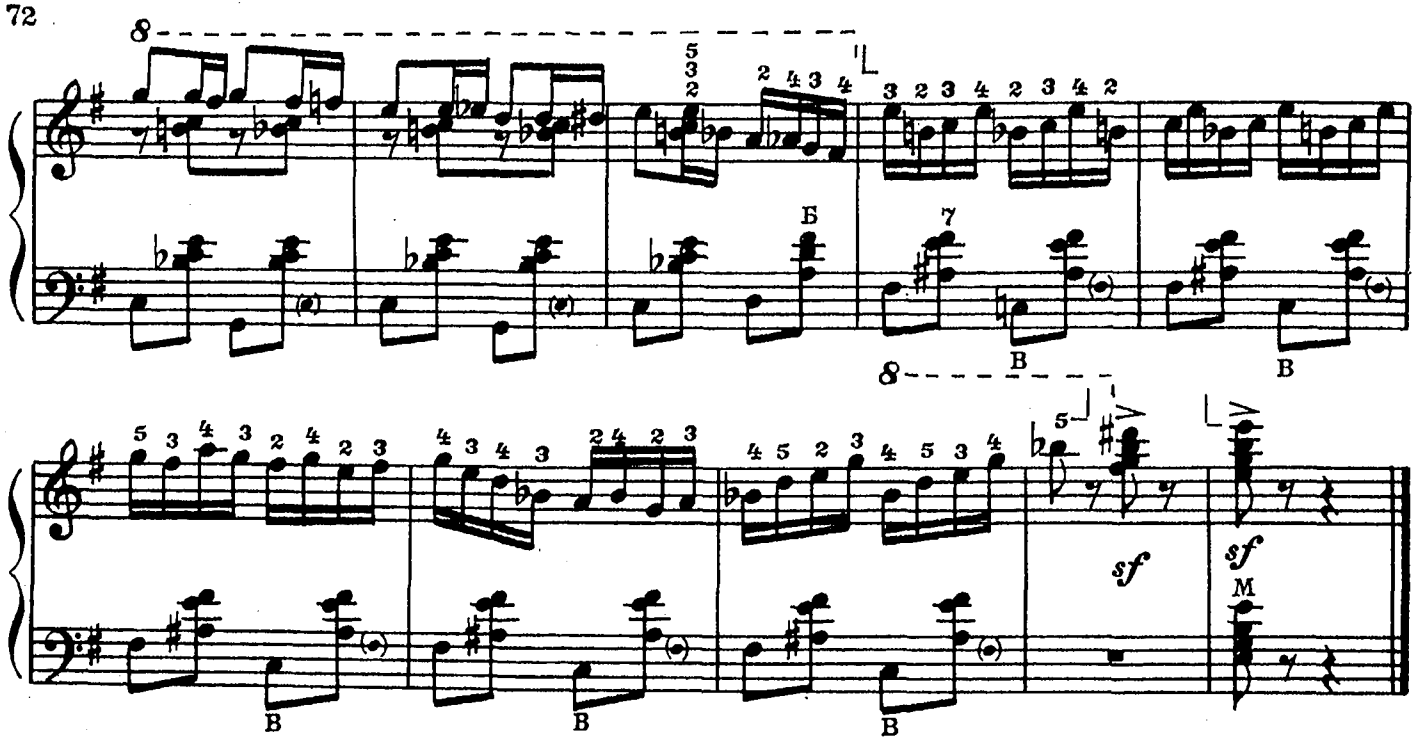
Обработка П. Лондонова




с 1940 к


mf
mp
f
dim.


rit.
a tempo
f
p
fM
cresc.
mp

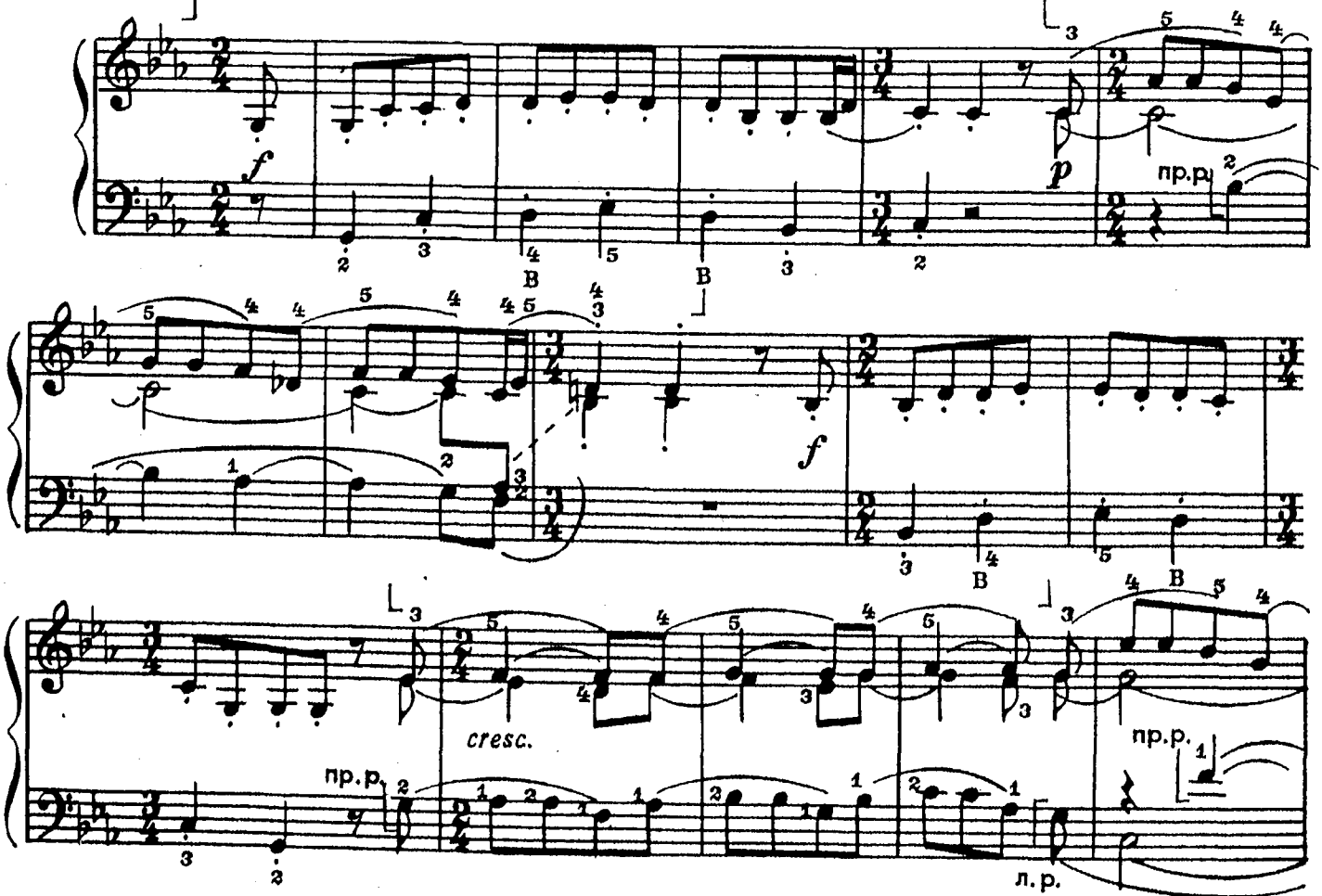



# СОНАТИНА

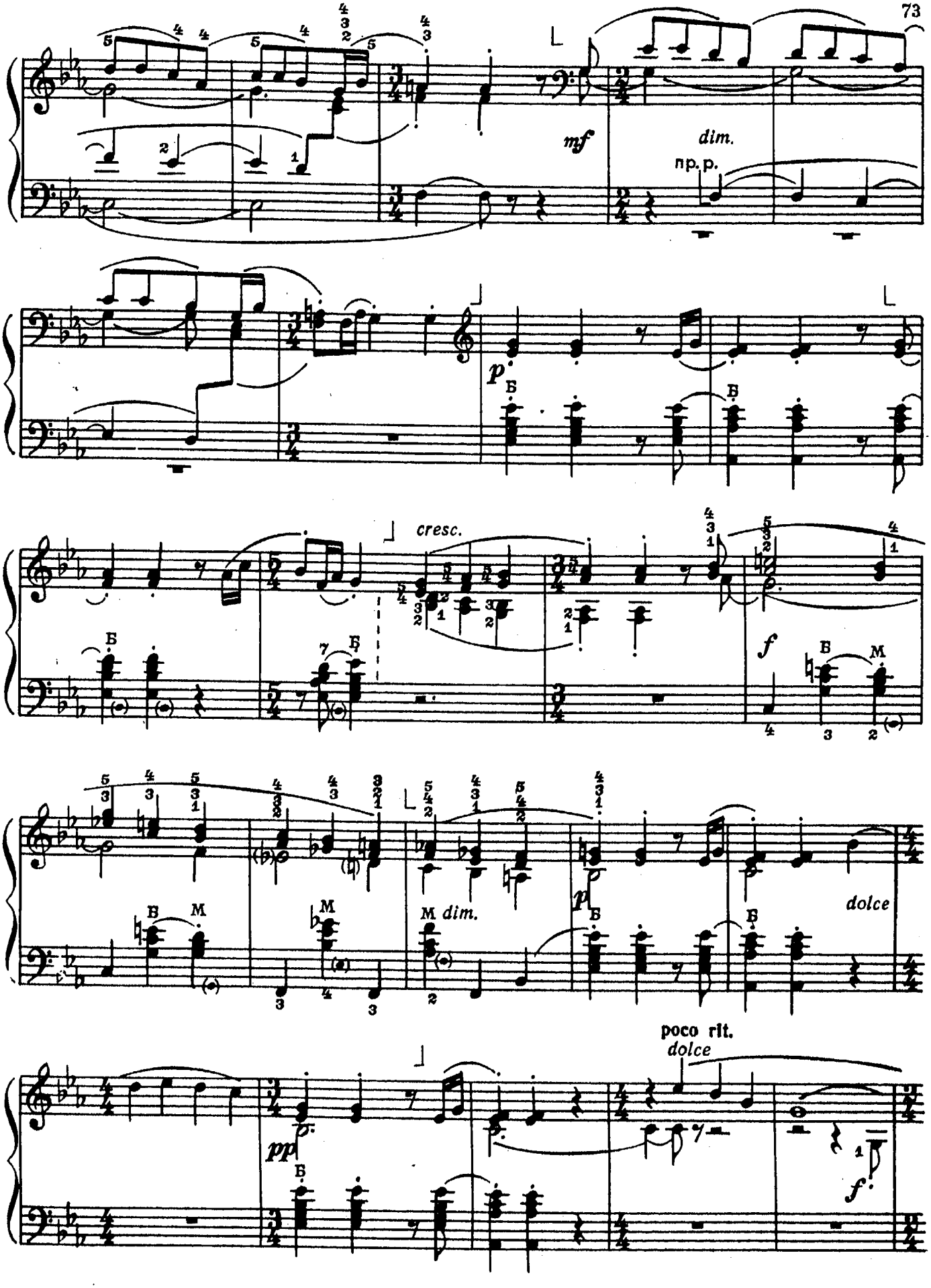
## до минор

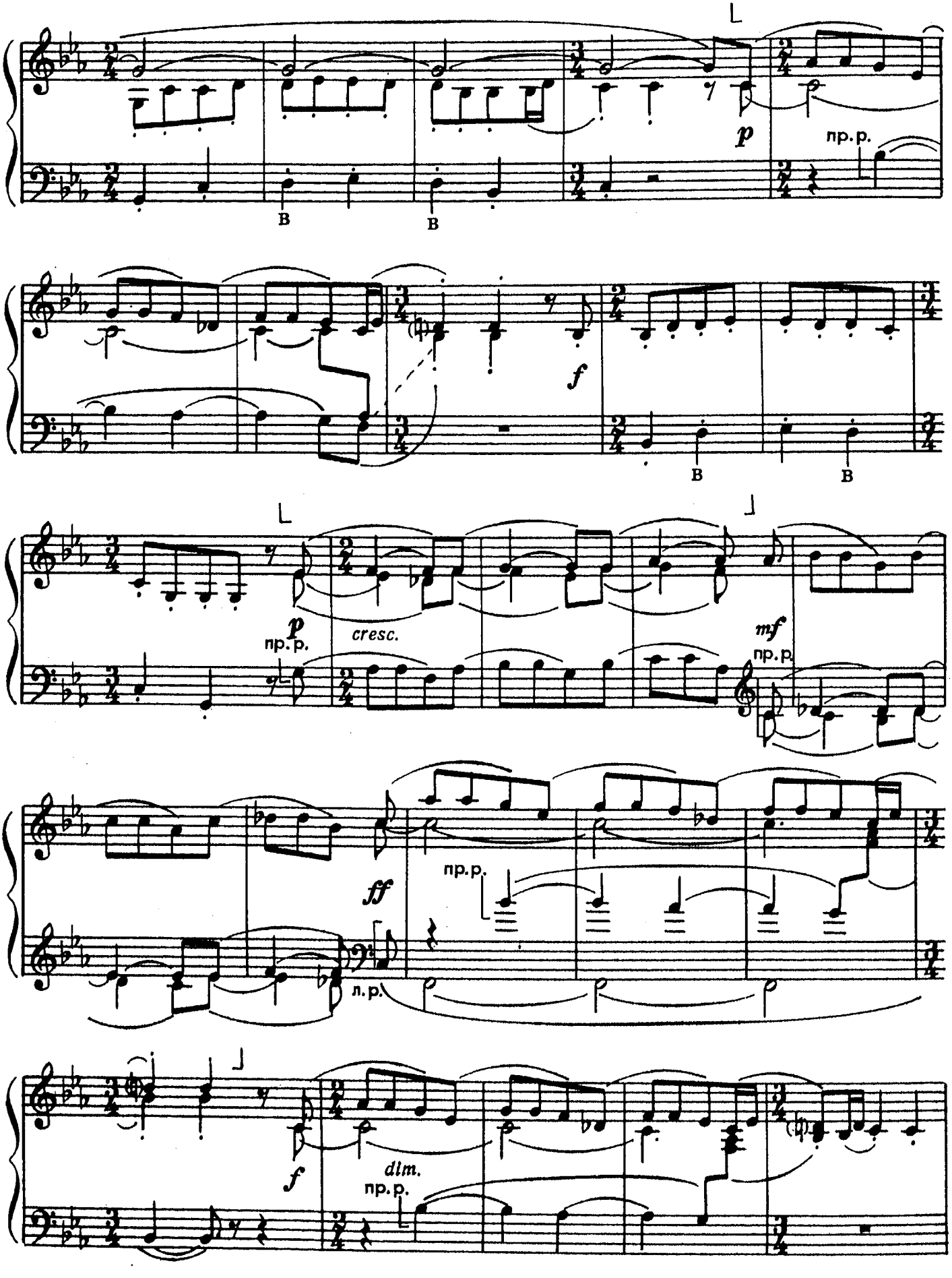
А. ПИРУМОВ

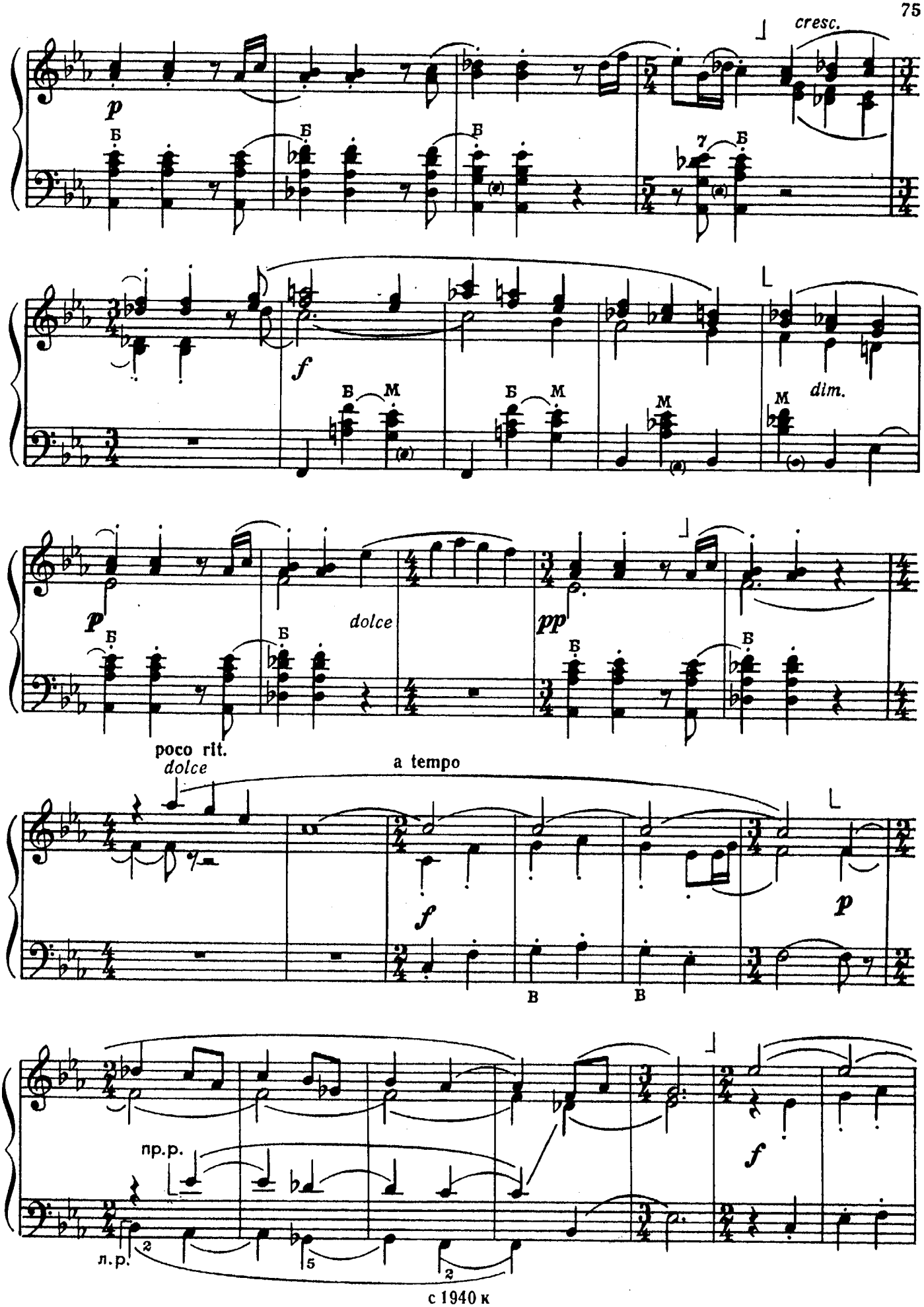
Allegro ma non troppo [Не слишком скоро]



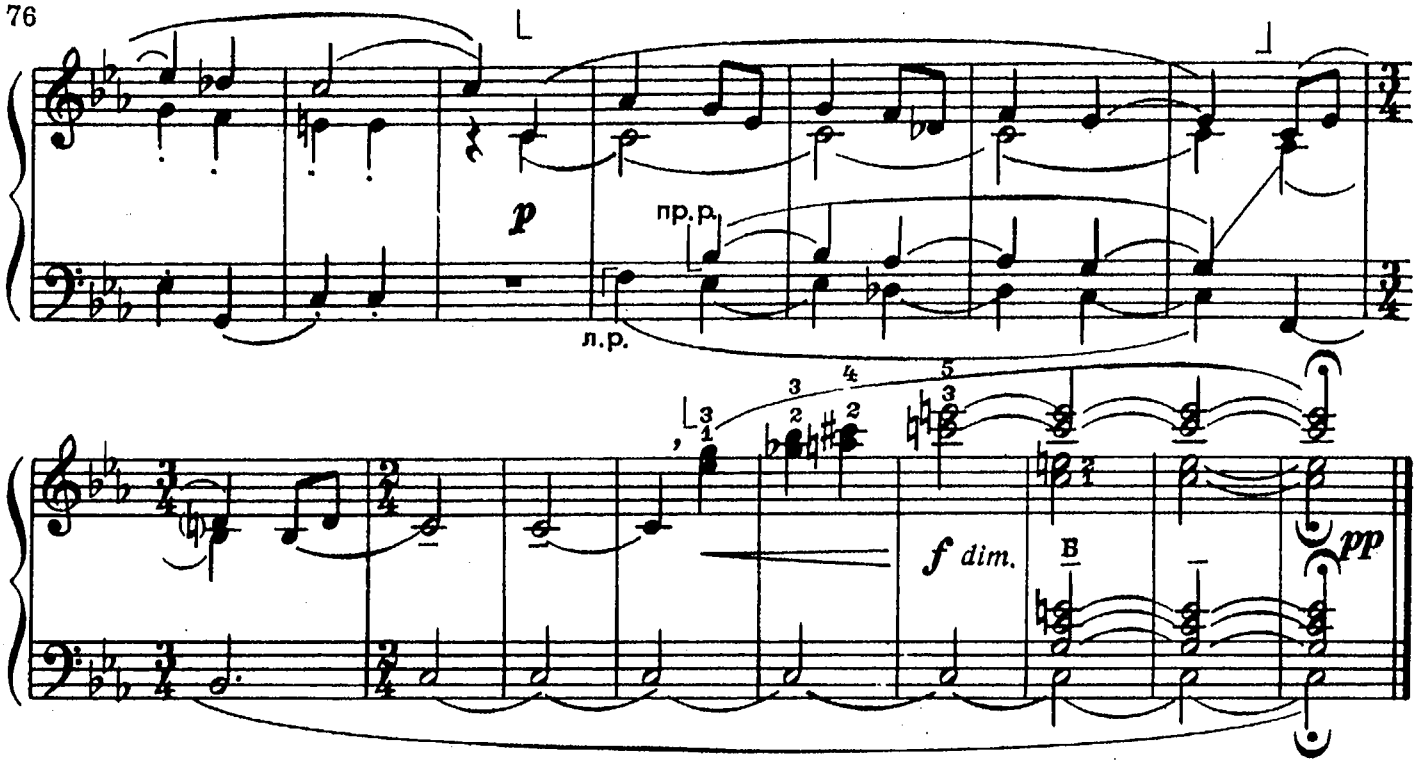

с 1940 к


mf
dim.
пр. р.
p
Б
cresc.
f
В
М
M dim.
dolce
poco rit.
dolce
pp
f


p
пр. р.
f
пр. р.
p
пр. р.
cresc.
mf
пр. р.
ff
пр. р.
л. р.
f
dim.
пр. р.


cresc.
p
Б
Б
Б
Б
f
Б
M
Б
M
M
M
dim.
p
Б
dolce
Б
pp
Б
Б
poco rit.
dolce
a tempo
f
В
В
p
пр.р.
л.р.
2
5
2
f

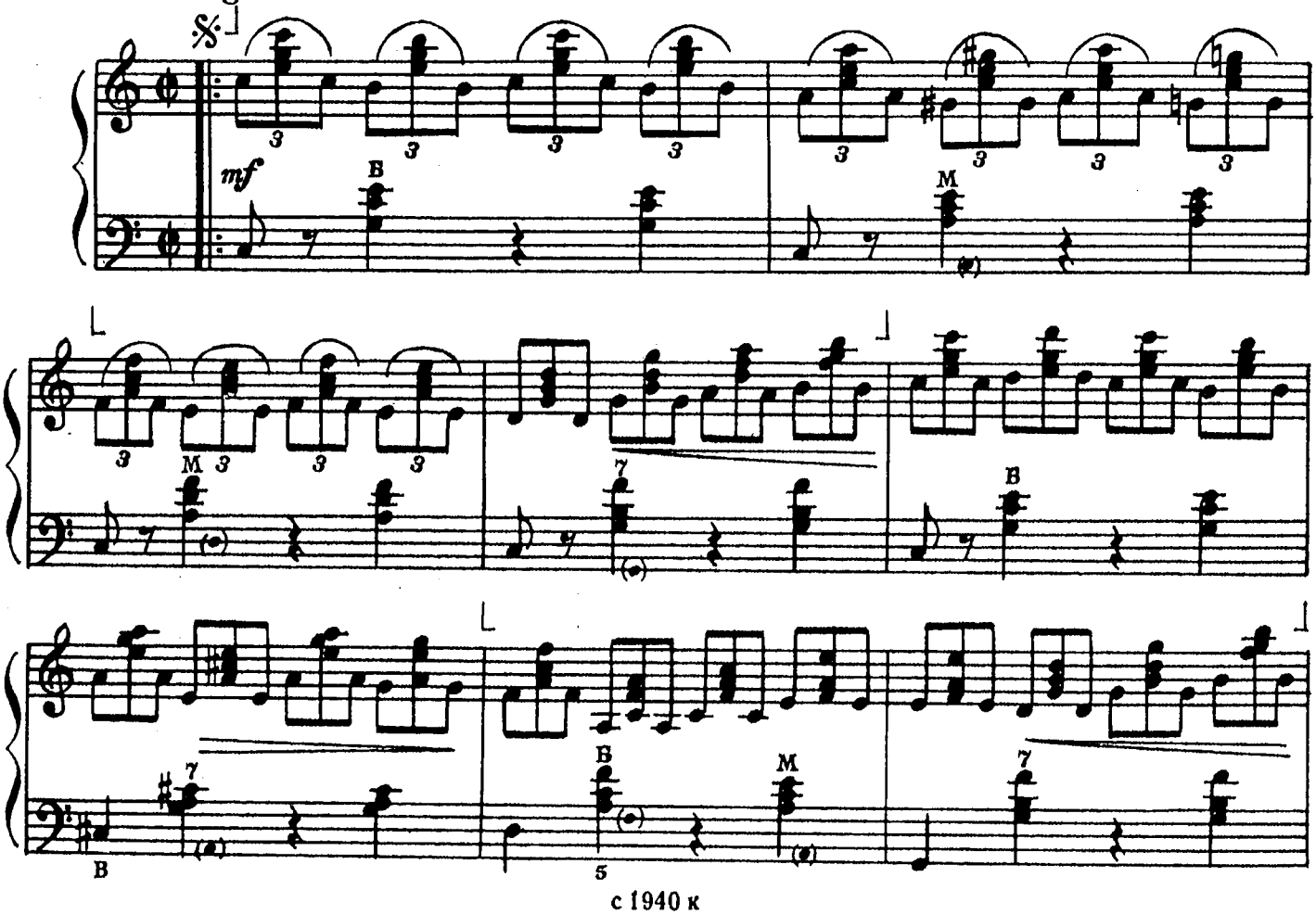
с 1940 к



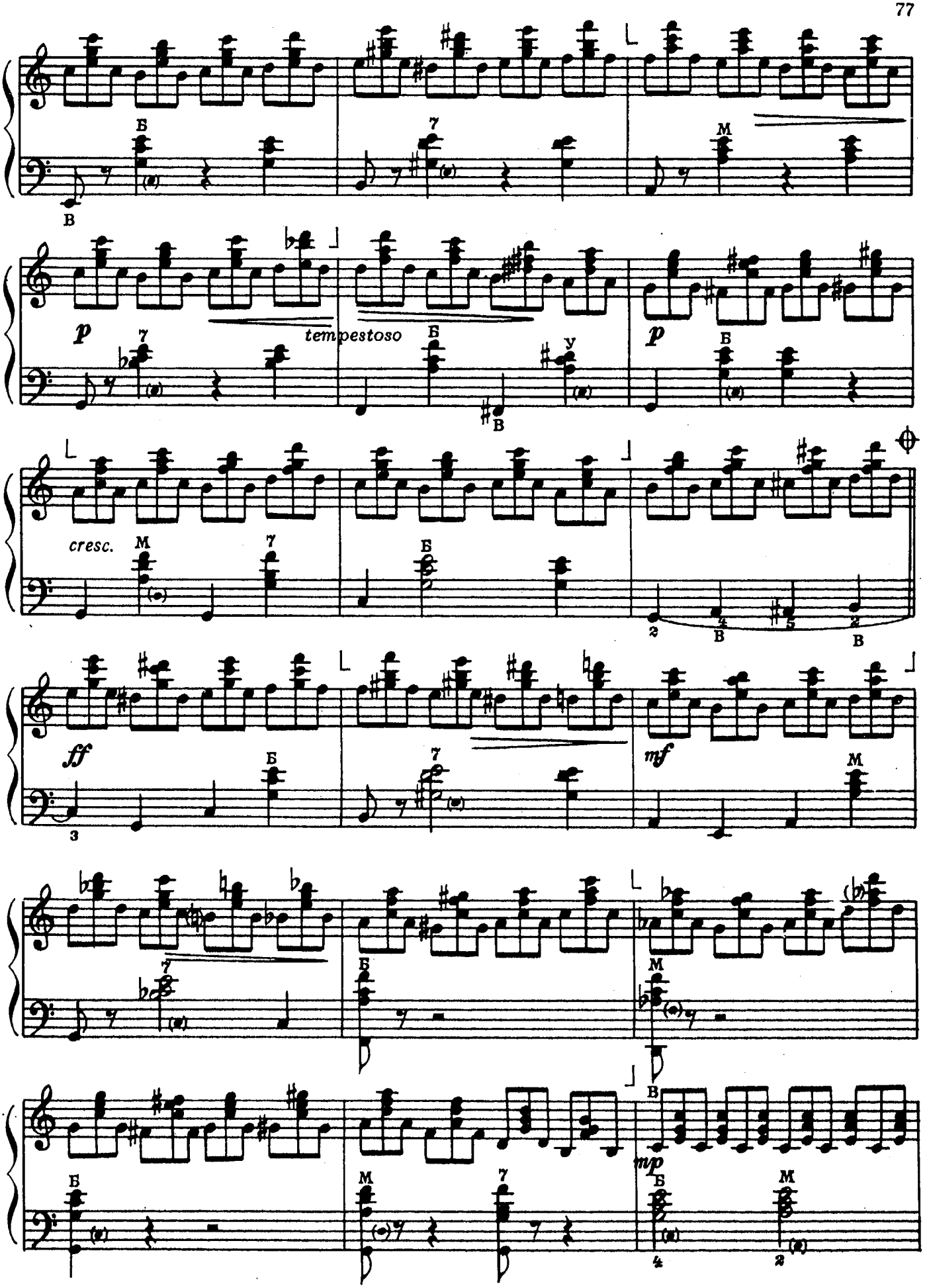

# КОНЦЕРТНЫЙ ЭТЮД

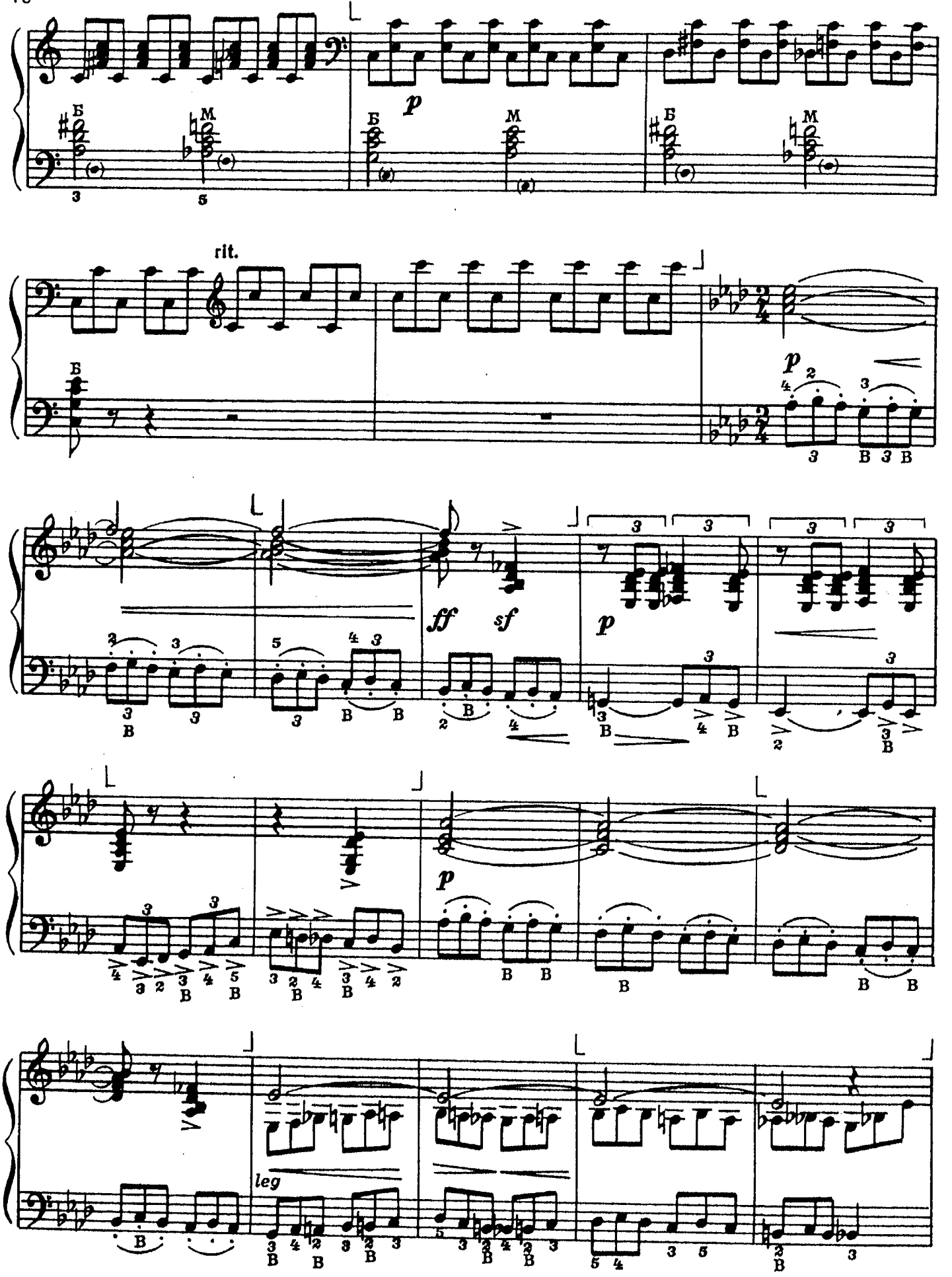
Allegretto [ Подвижно ]

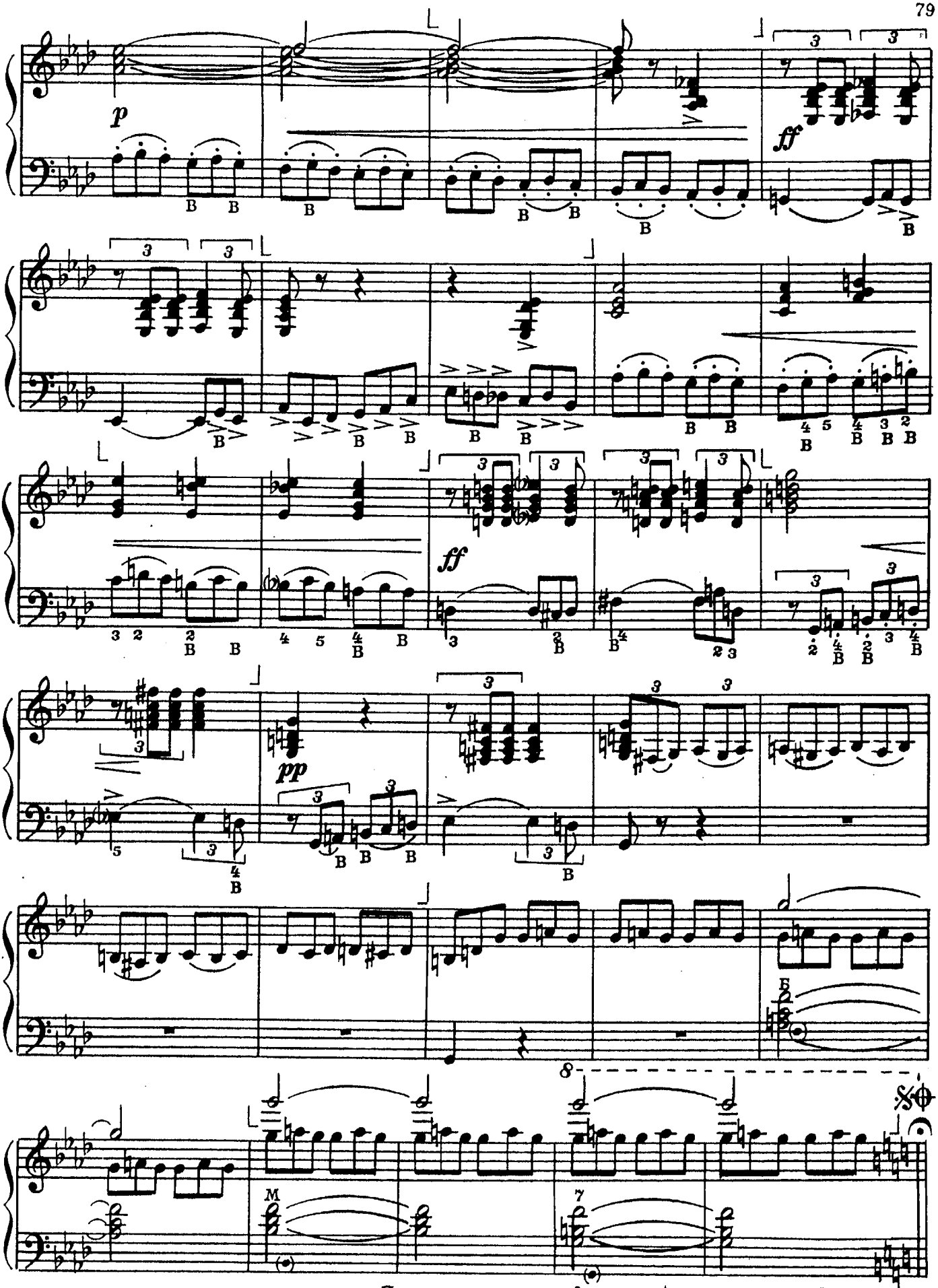
А. ШАЛАЕВ




с 1940 к

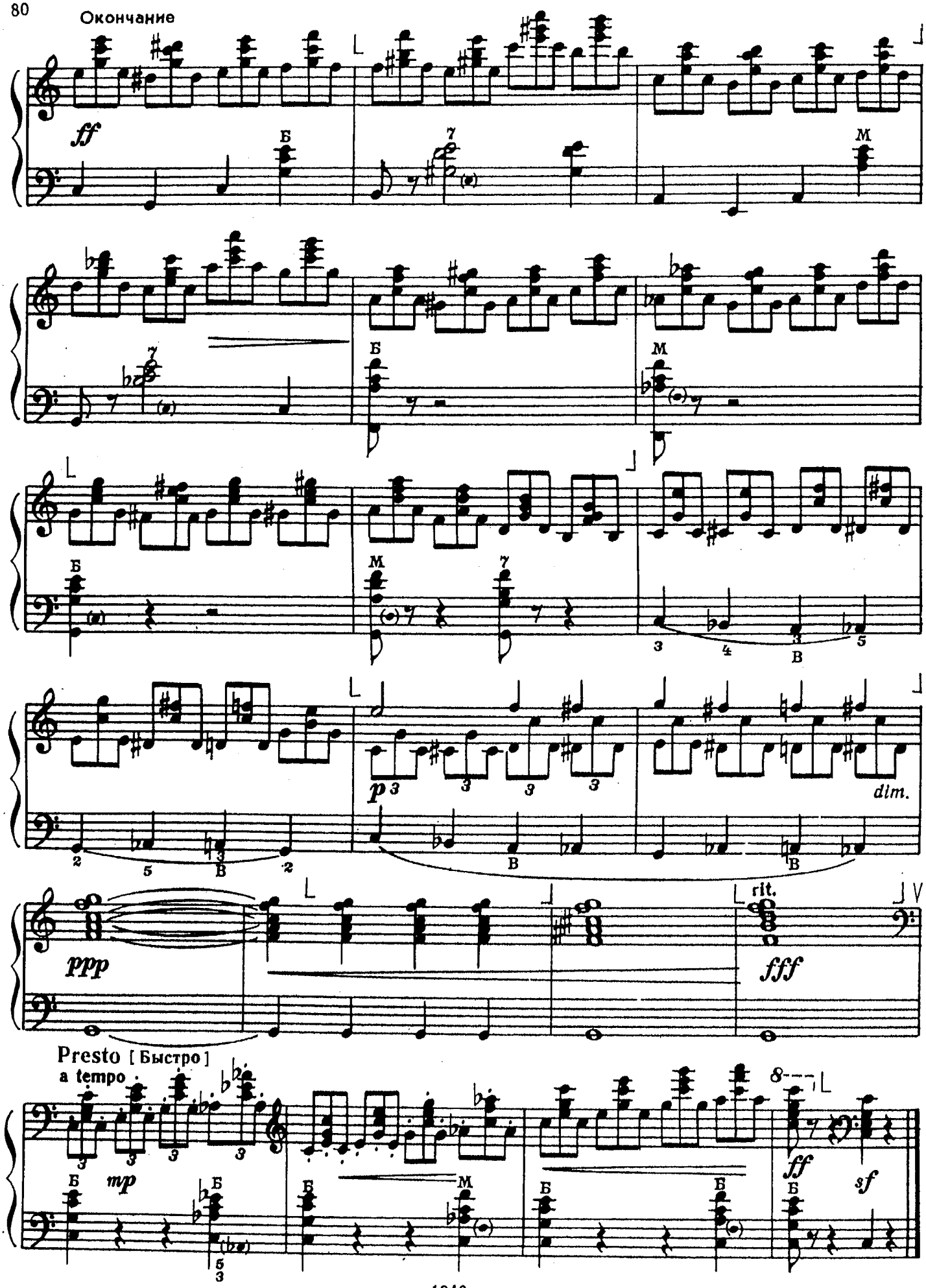

Б
В
7
М
p
tempestoso
Б
у
В
p
Б
cresc.
М
7
Б
2
4
В
5
2
В
ff
Б
3
7
mf
М
7
Б
М
В
Б
М
7
mp
Б
4
М
2


Б
М
p
rit.
ff
sf
leg



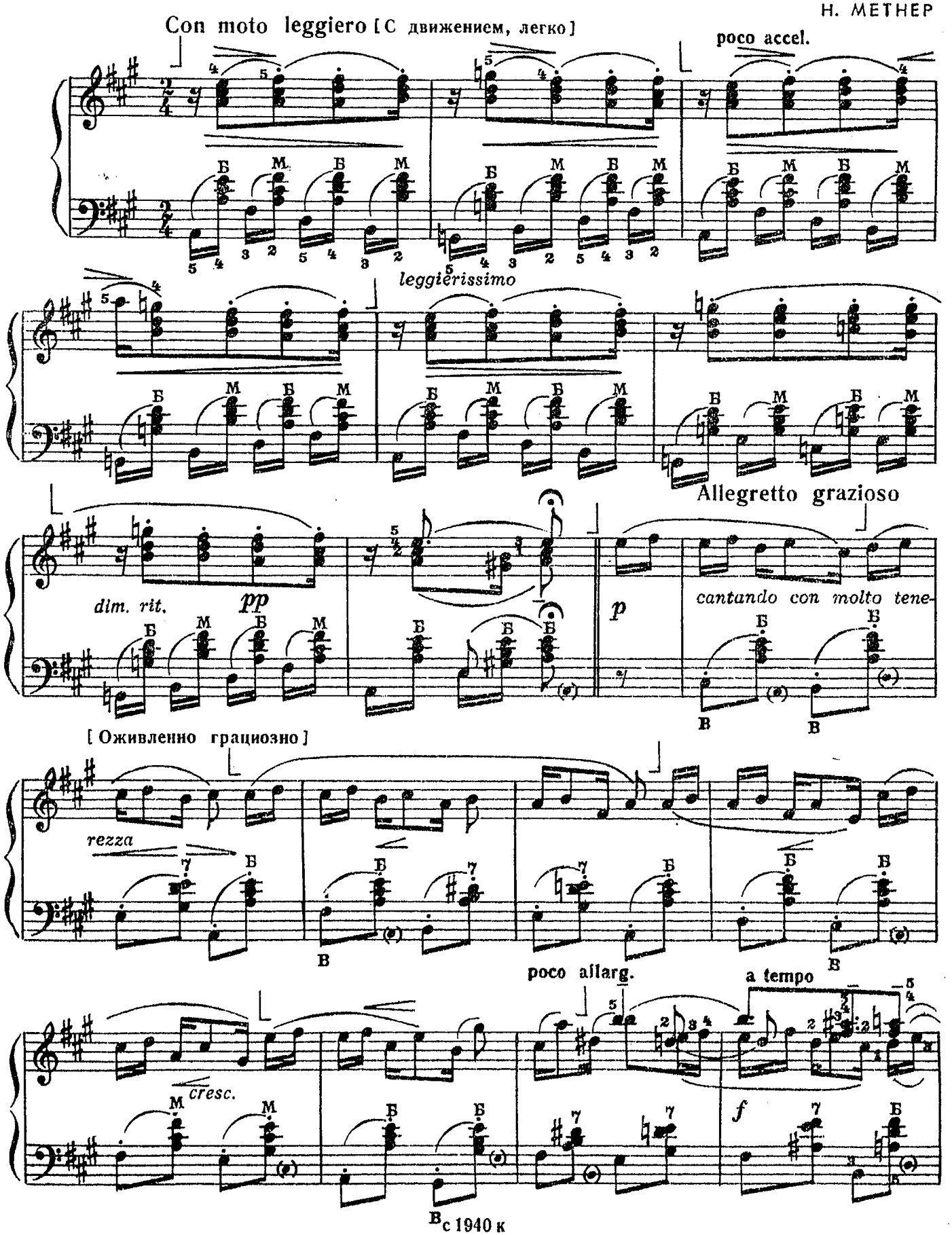

*Повторить с начала до знака ⊕ и перейти на «Окончание»*

с 1940 к


Окончание
ff
Б
7
М
Б
М
Б
М
7
3
4
3
5
В
2
5
3
В
2
p
3
3
3
3
dim.
В
В
ppp
rit.
fff
Presto [Быстро]
a tempo
3
3
3
3
mp
Б
Б
5
3
Б
М
Б
Б
Б
8
ff
sf

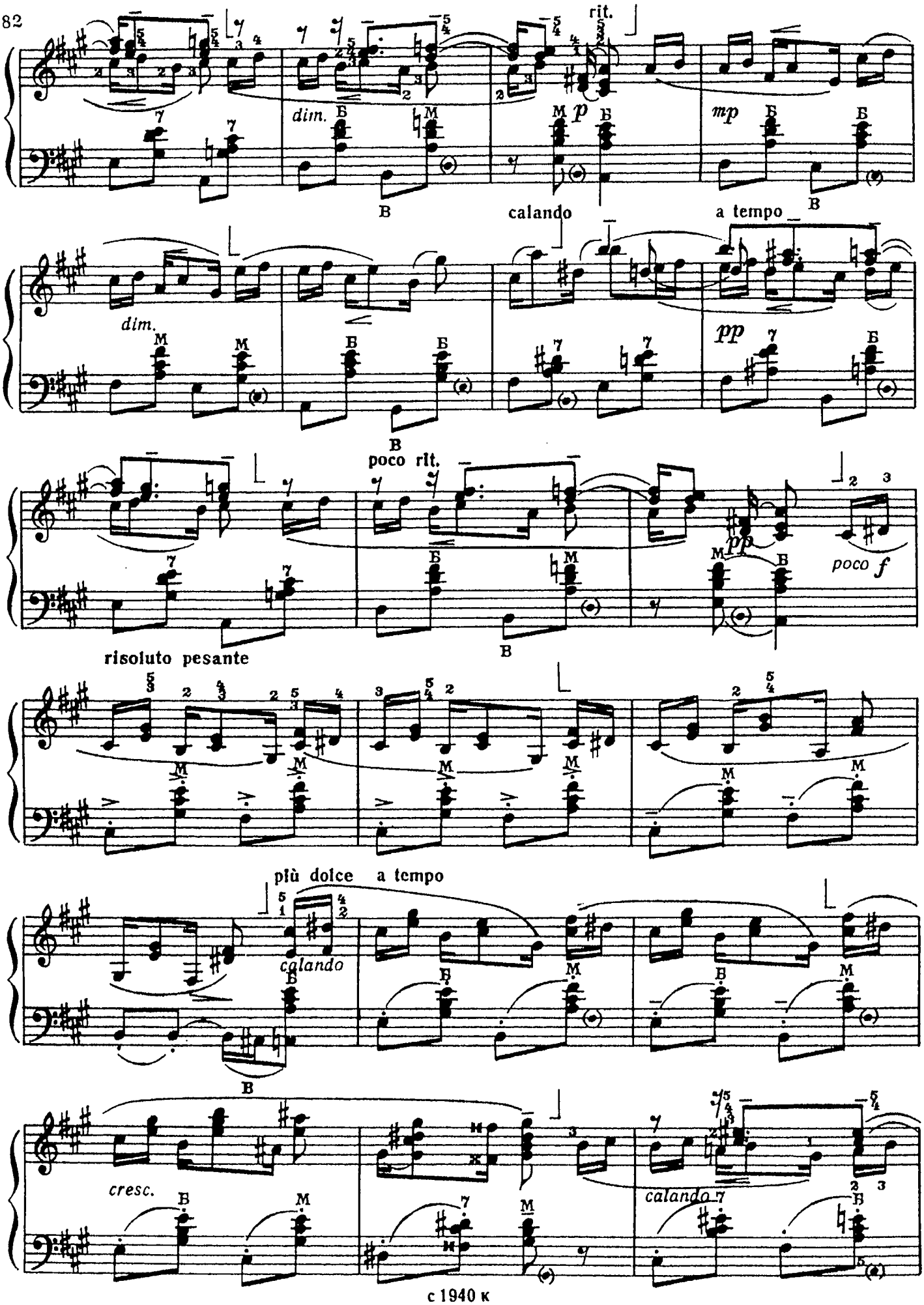
# ГРАЦИОЗНЫЙ ТАНЕЦ

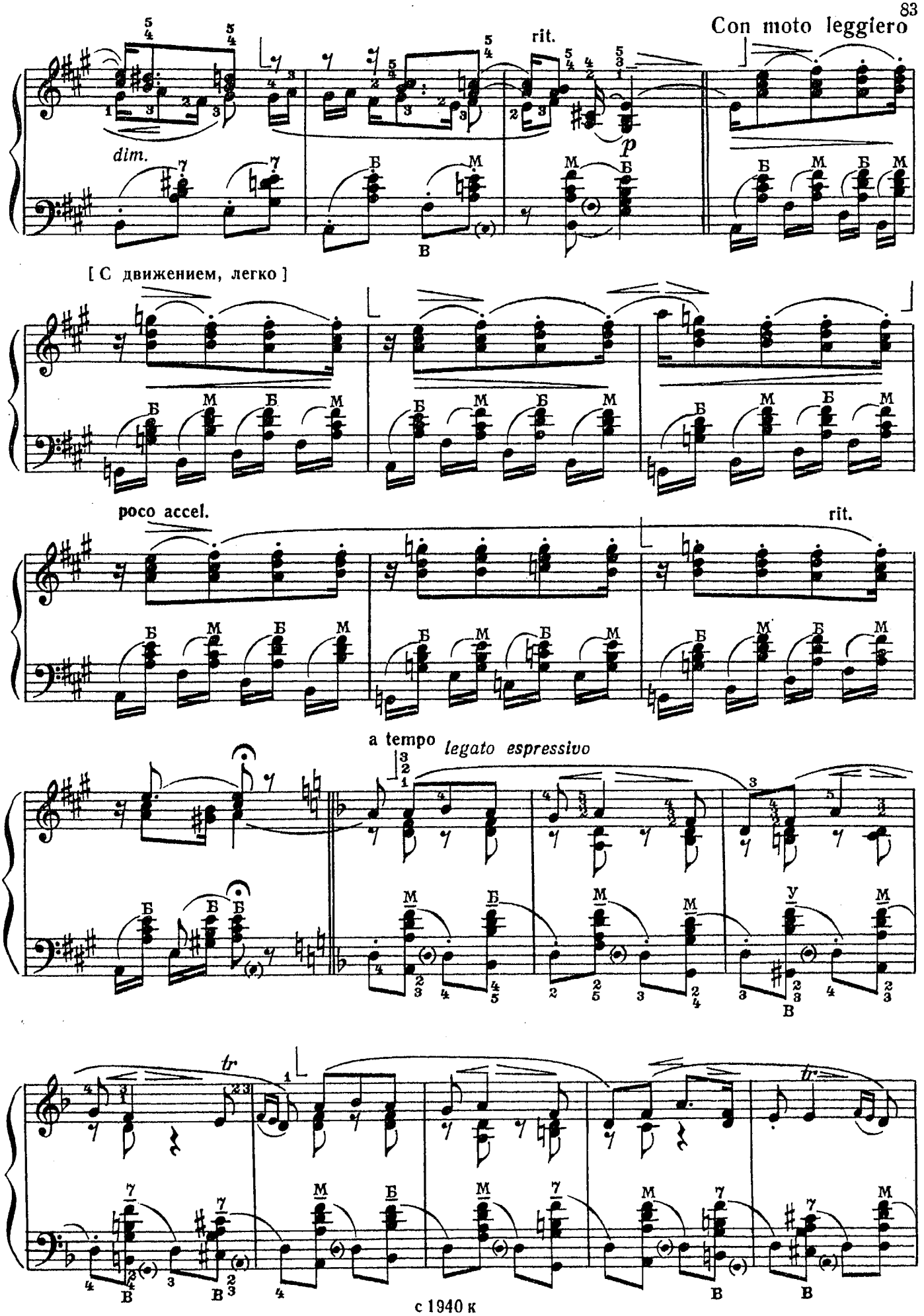
Н. МЕТНЕР

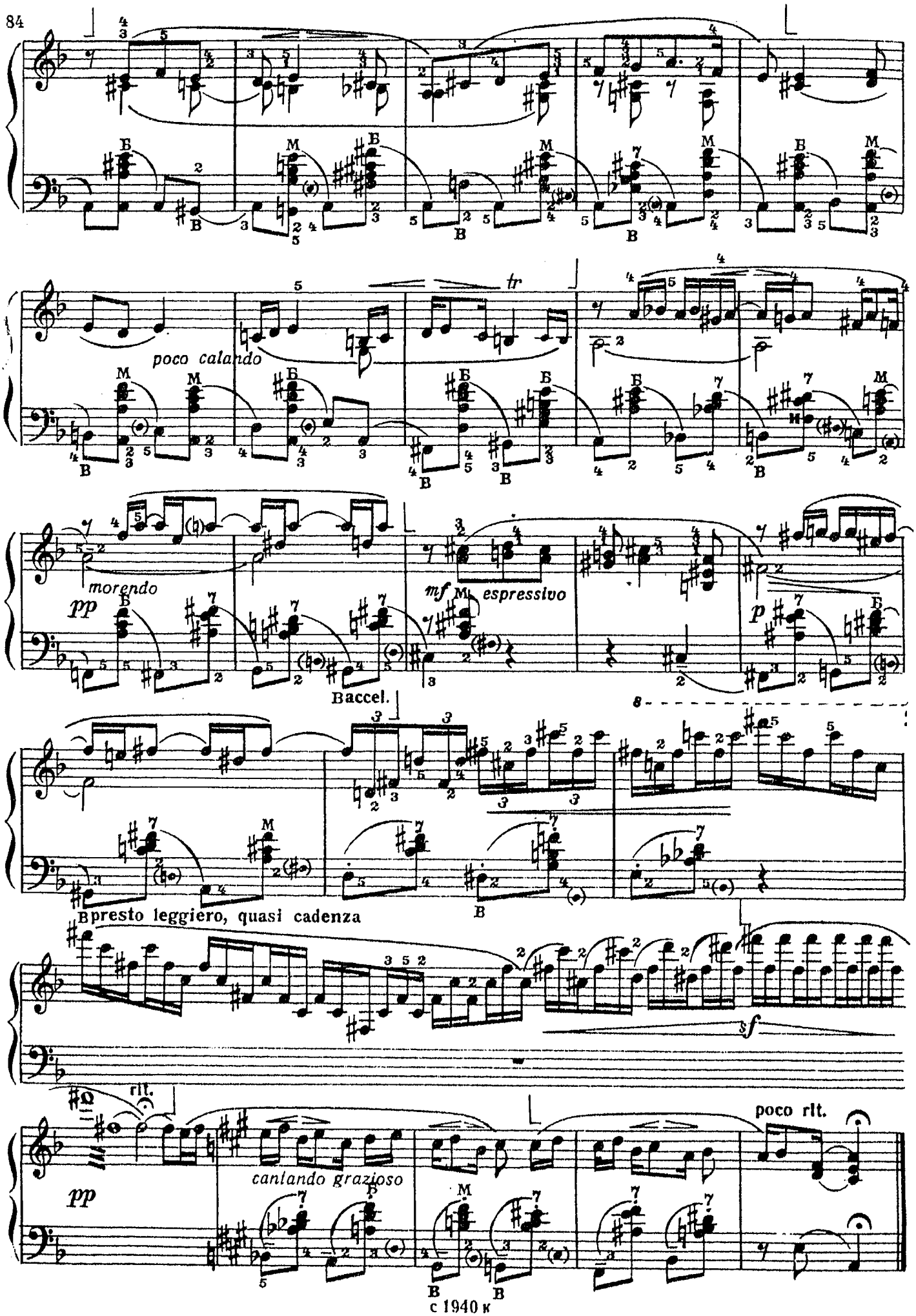



В с 1940 к

6 Зак. 1877


rit.
dim.
p
mp
calando
a tempo
dim.
pp
poco rit.
pp
poco f
risoluto pesante
più dolce a tempo
calando
cresc.
calando


Con moto leggiero
rit.
dim.
p
[ С движением, легко ]
poco accel.
rit.
a tempo
legato espressivo
tr
tr
с 1940 к

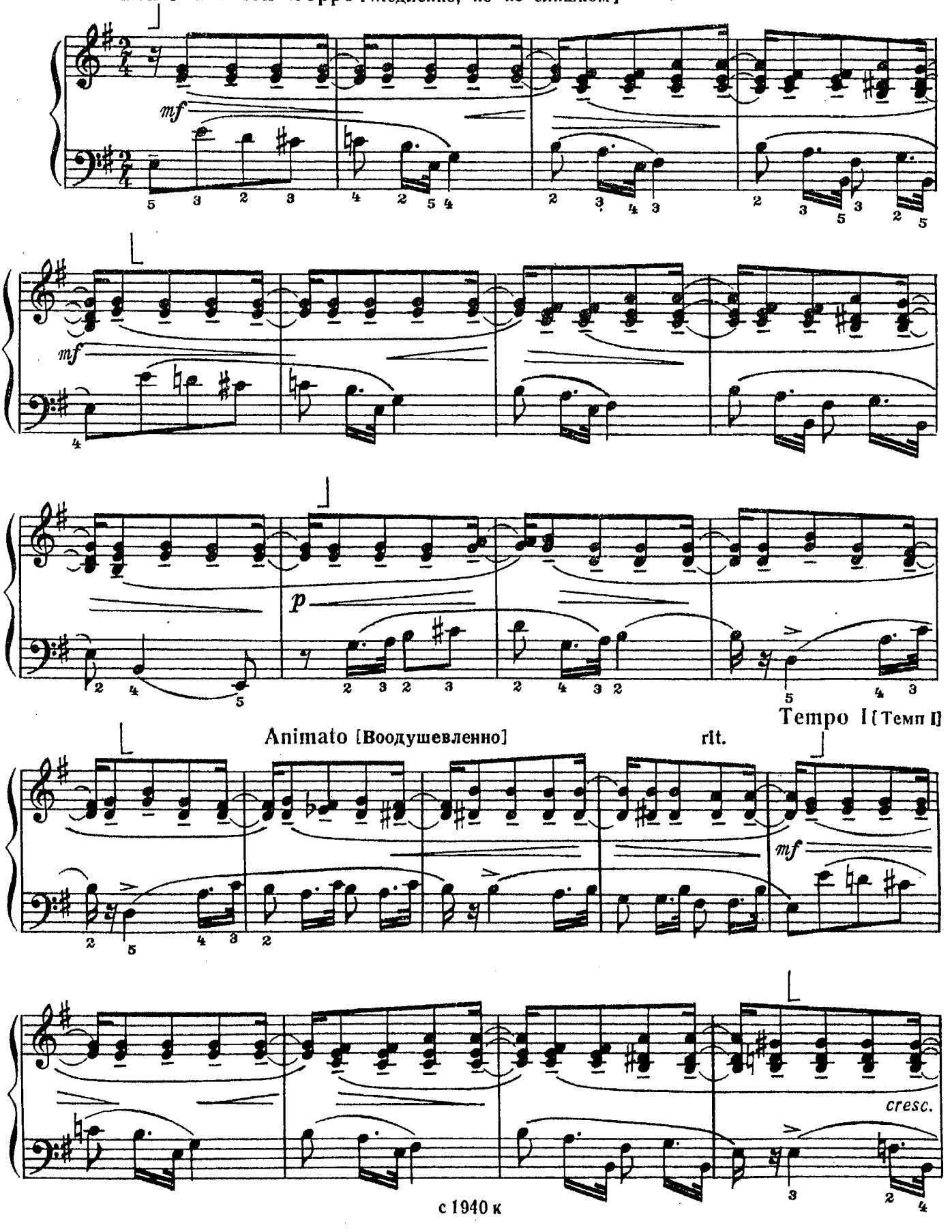

poco calando
tr
morendo
pp
mf espressivo
p
Baccel.
8
Bpresto leggiero, quasi cadenza
sf
rit.
Ω
pp
cantando grazioso
poco rit.

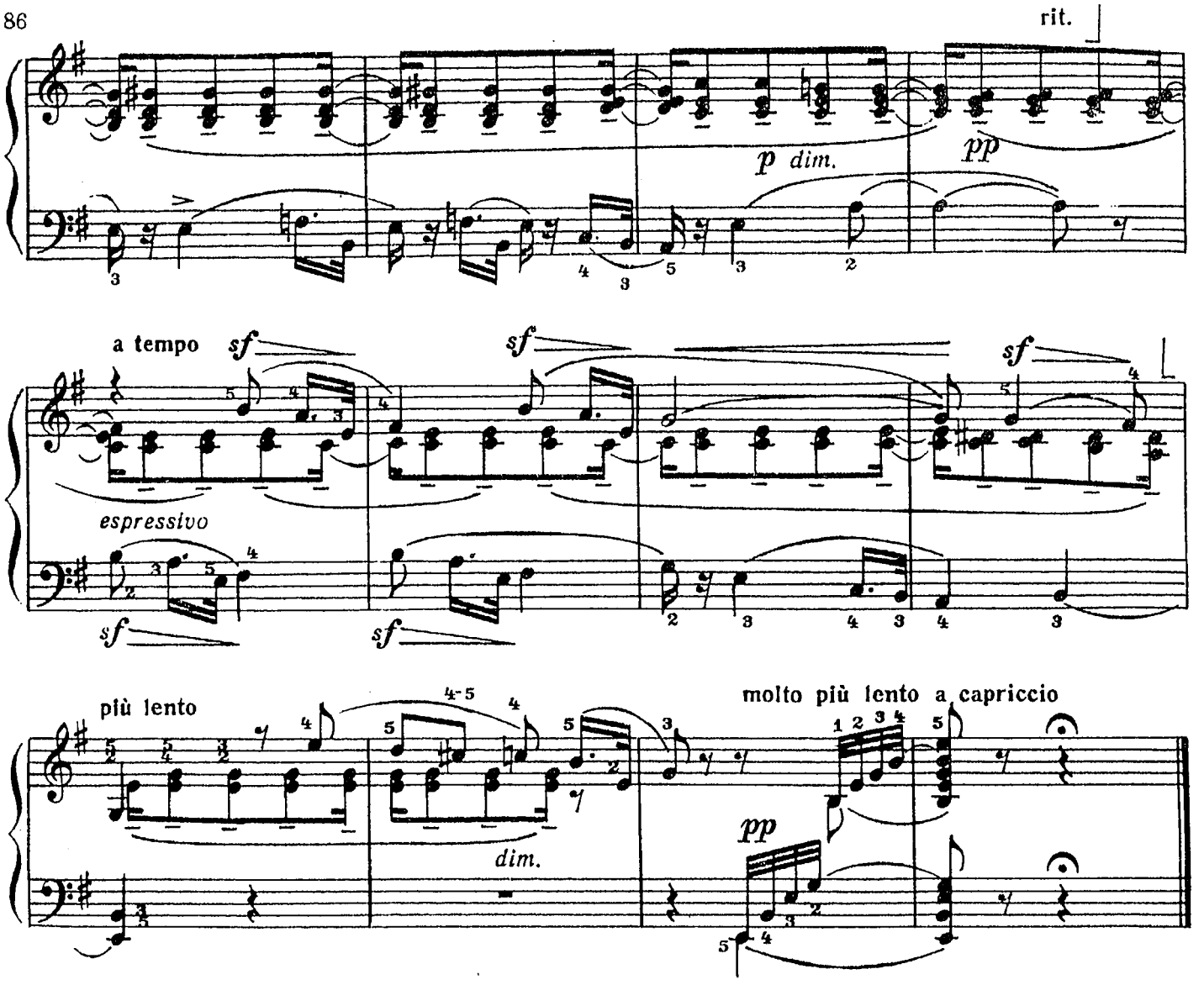
# ПЬЕСЫ ДЛЯ ГОТОВО-ВЫБОРНОГО БАЯНА

## ЭЛЕГИЯ

Lento ma non troppo [Медленно, но не слишком]

Ж. МАССНЕ

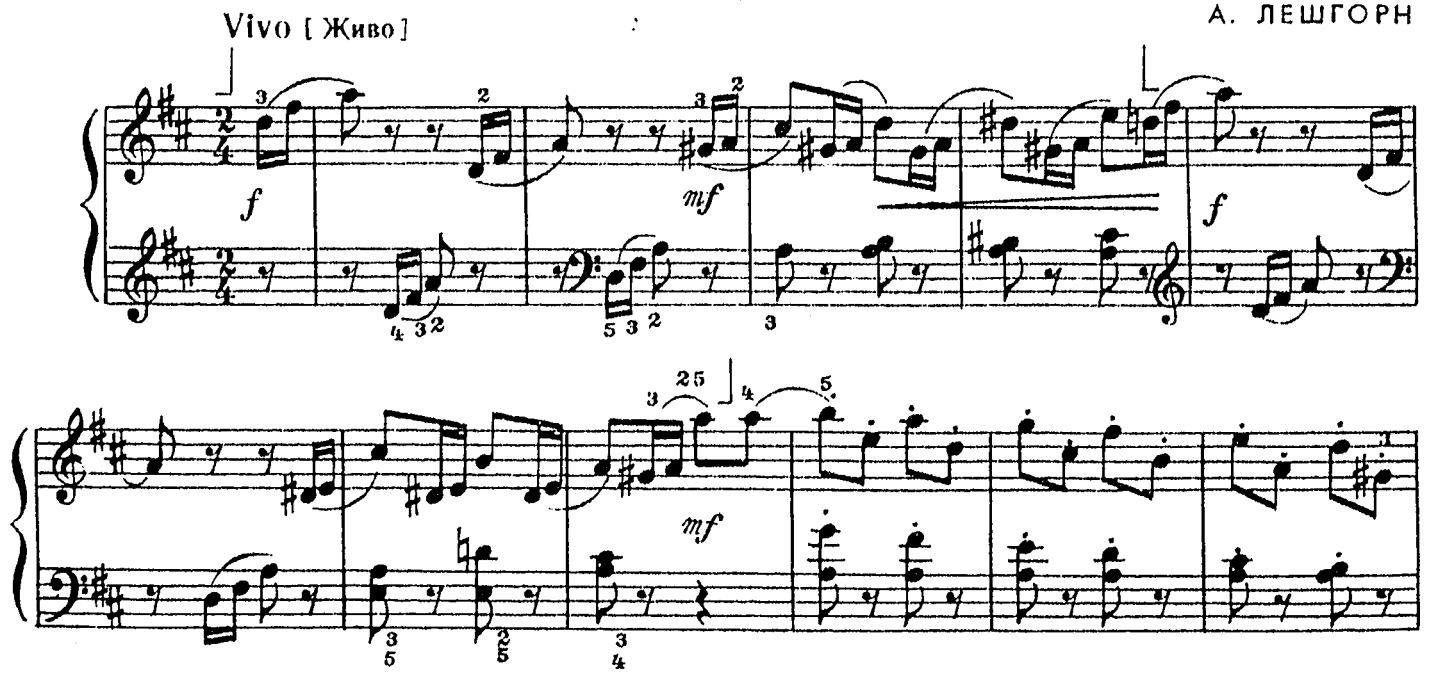


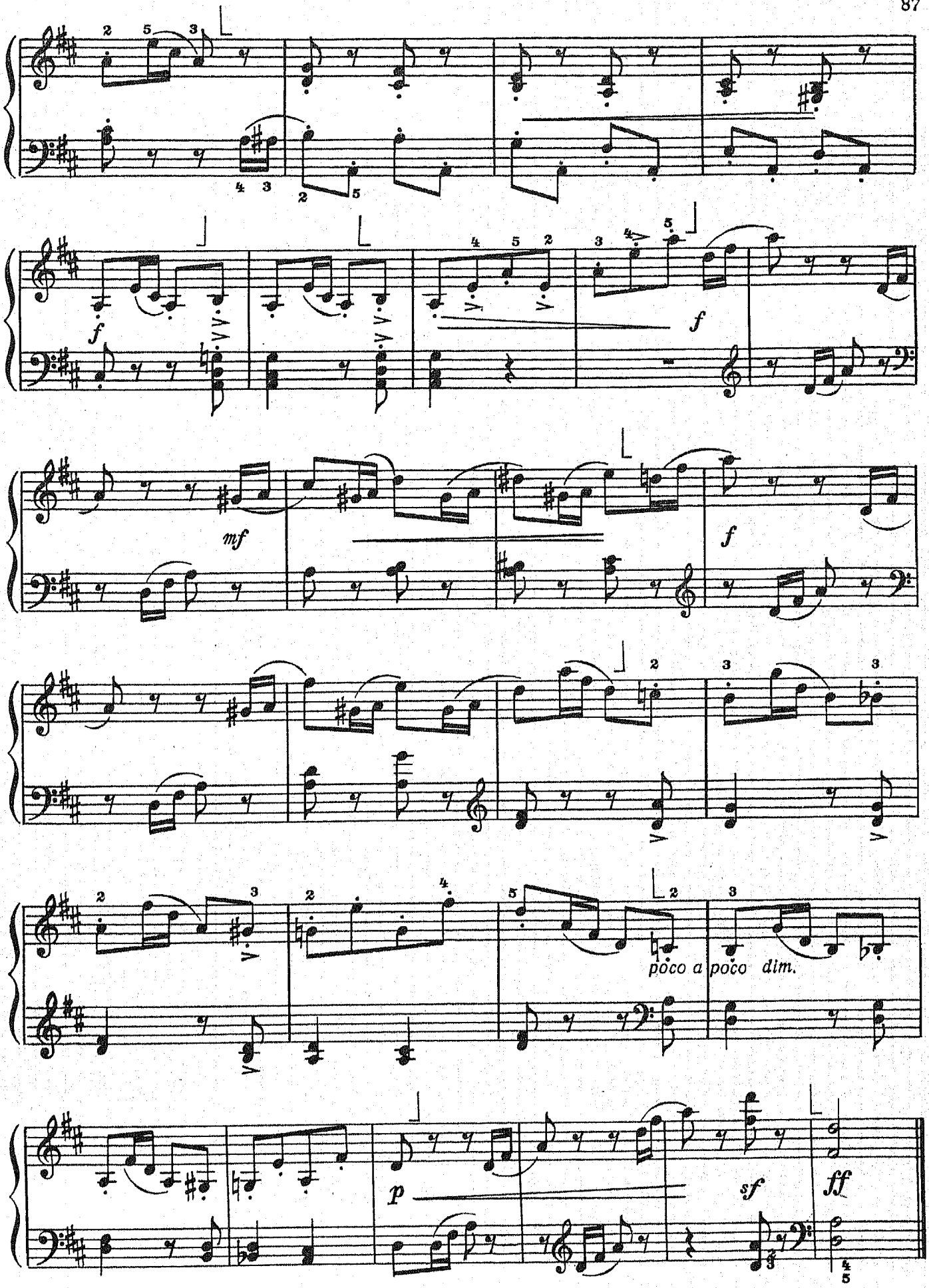



# РЕЗВУШКА

## Этюд

А. ЛЕШГОРН

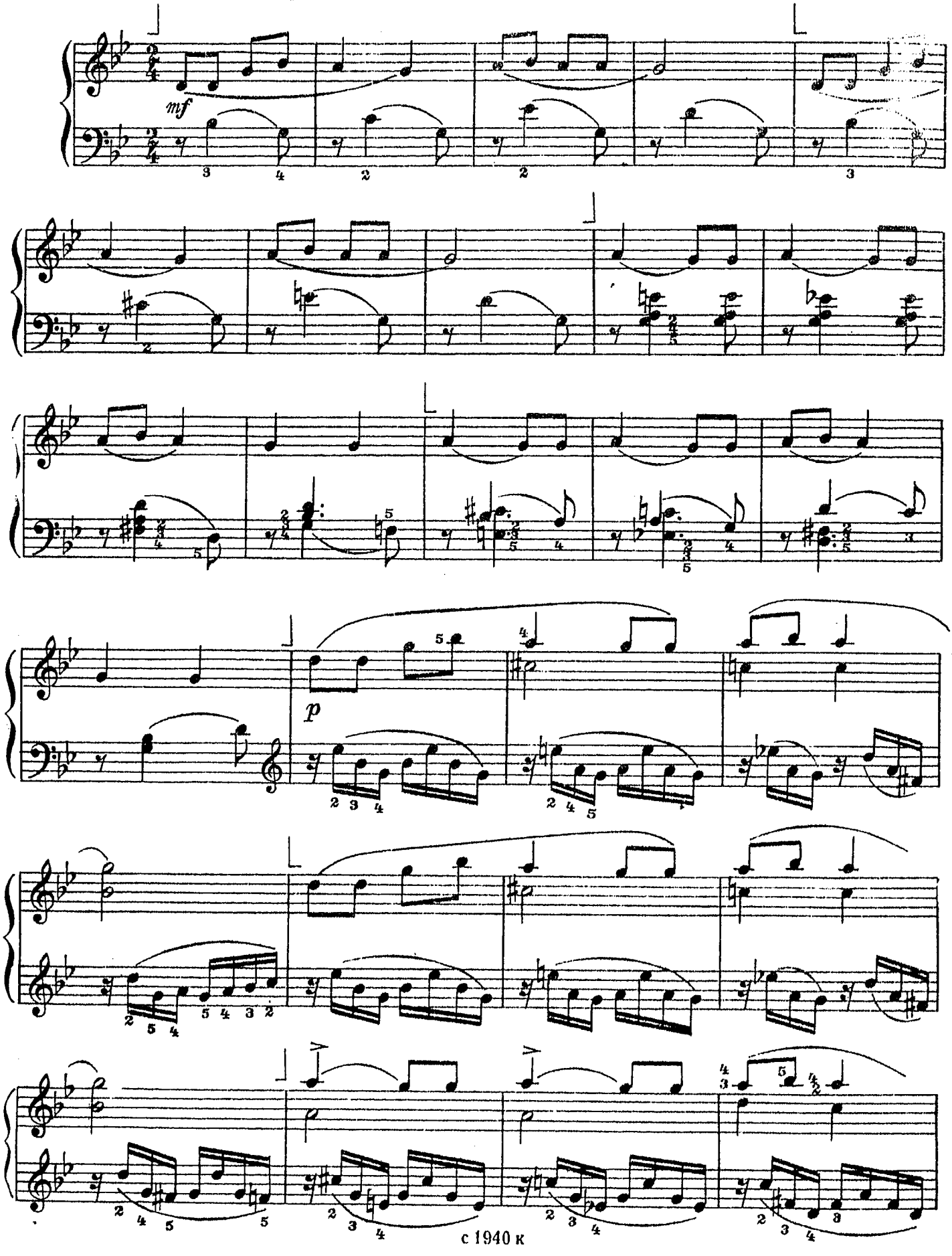



f
f
mf
f
poco a poco dim.
p
sf
ff

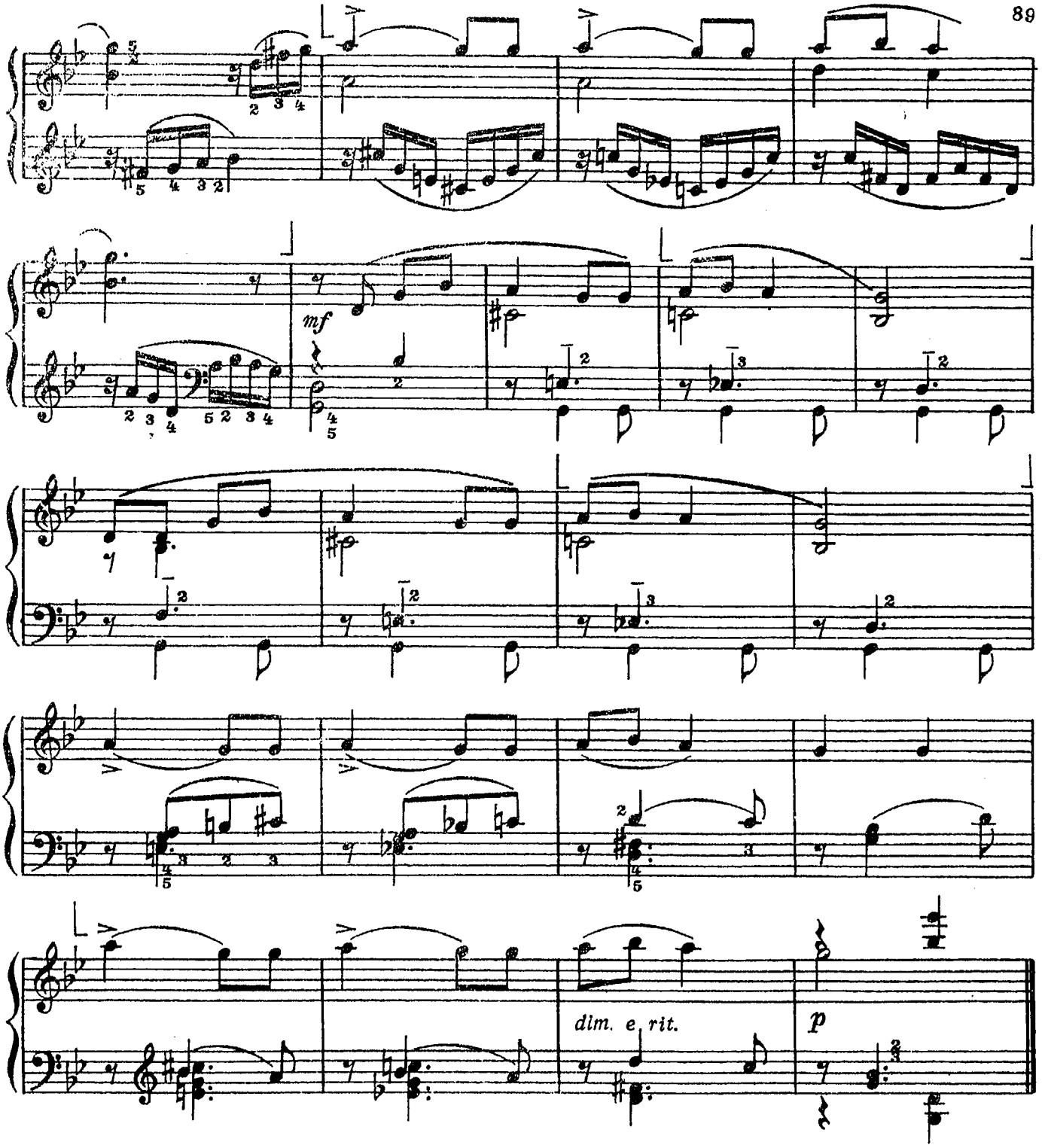
# ПЕРЕПЕЛОЧКА

Moderato [Умеренно]

А. ЭШПАЙ



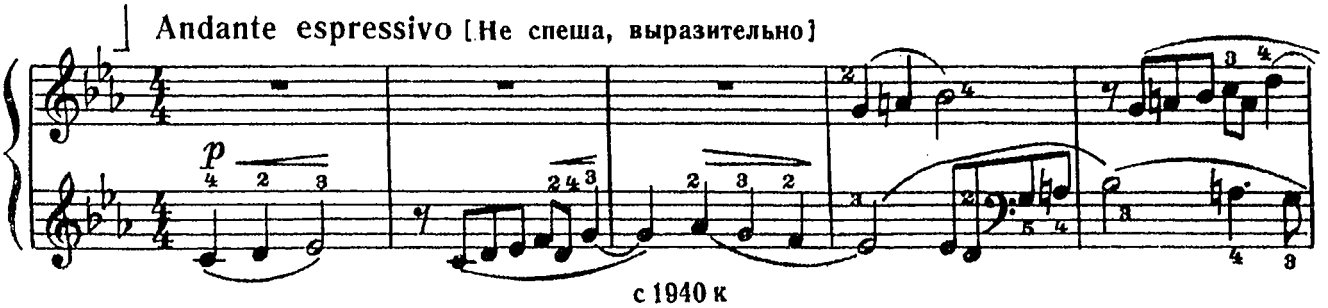

с 1940 к

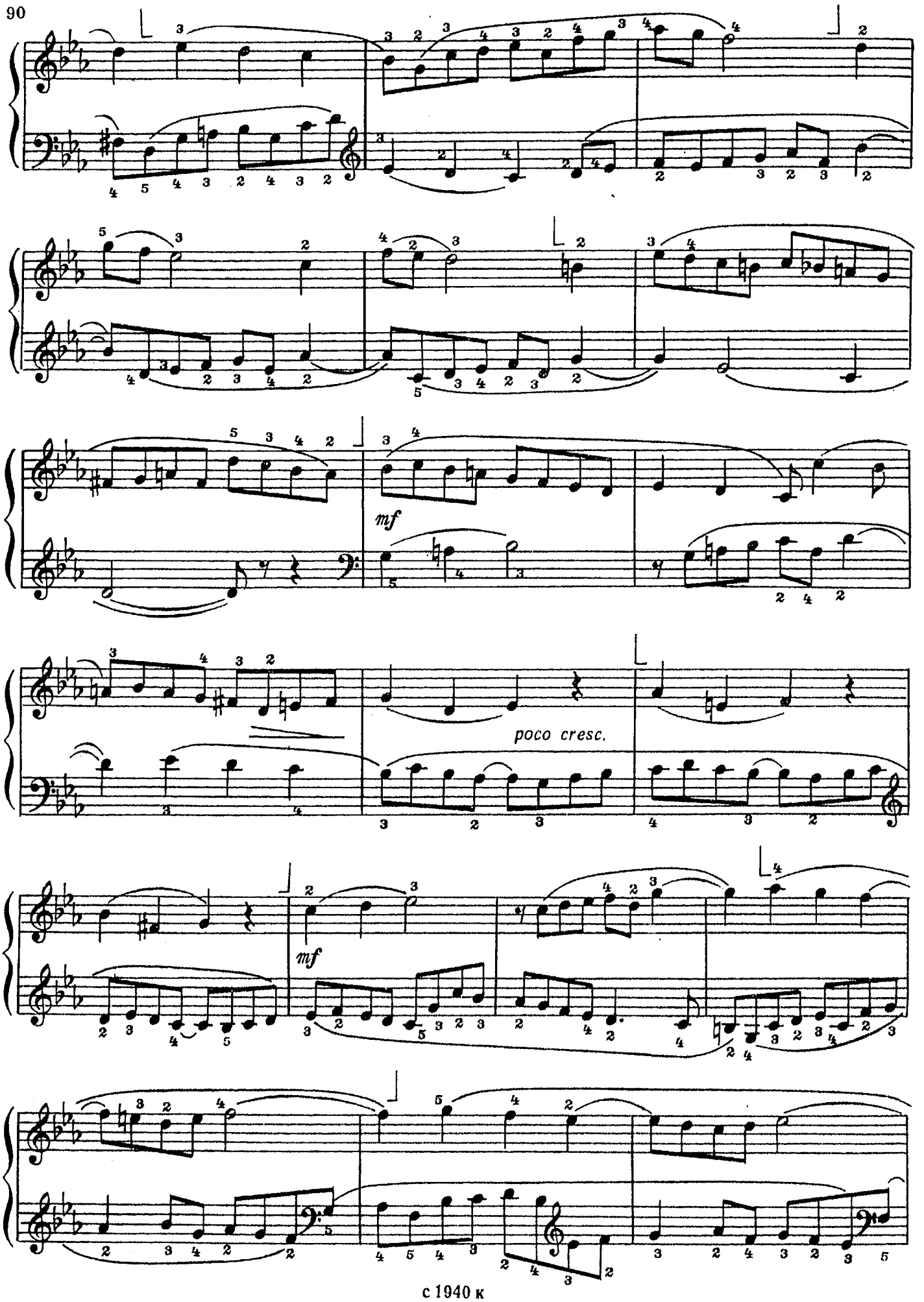


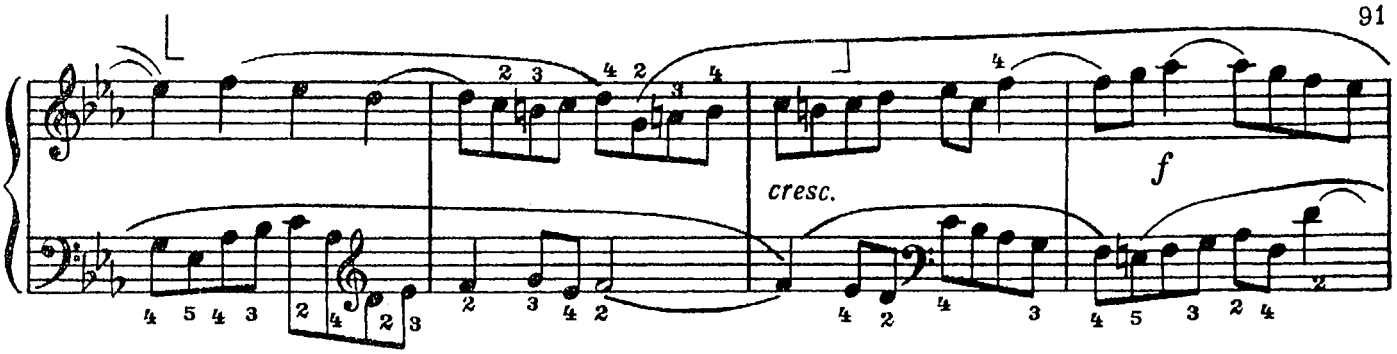

# ЭЛЕГИЧЕСКОЕ НАСТРОЕНИЕ

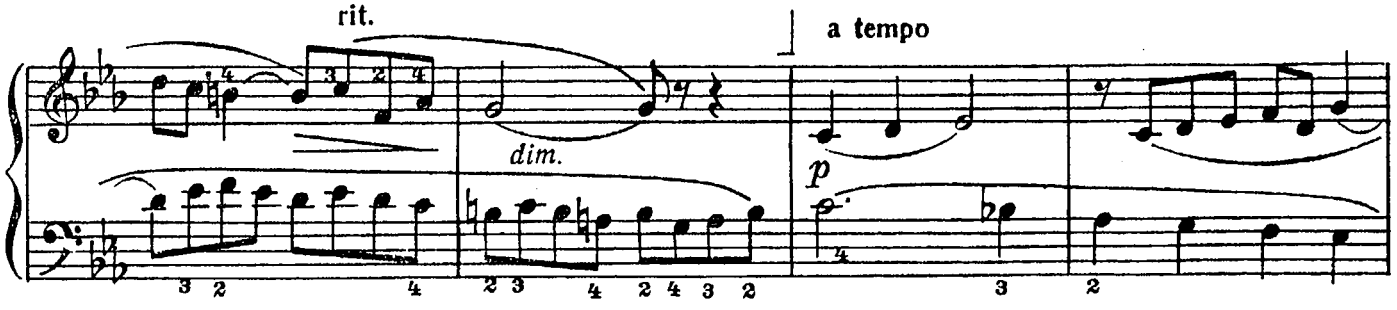
## Фуга

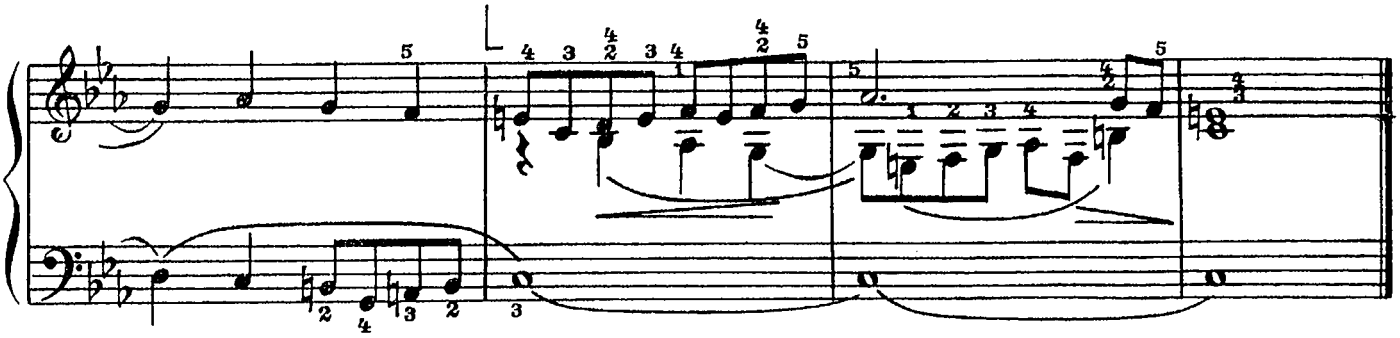
Н. МЯСКОВСКИЙ




mf
poco cresc.
mf



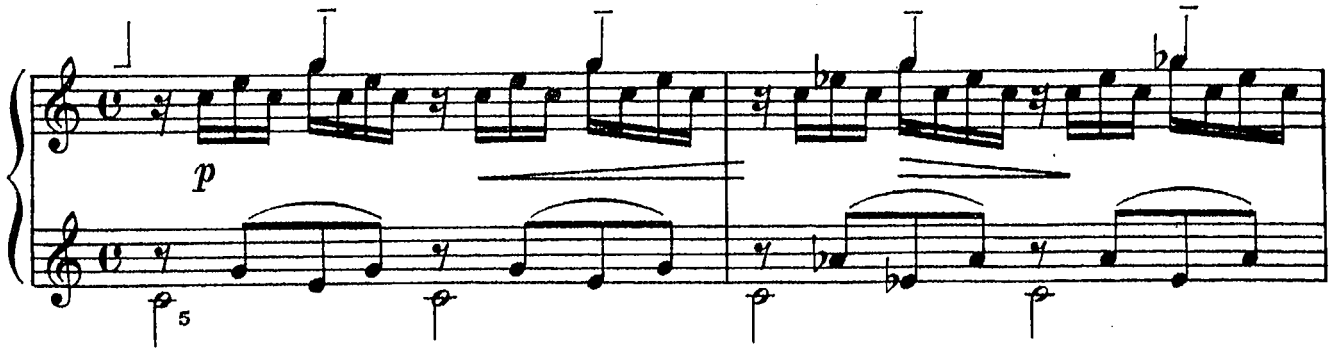
# ДВЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ

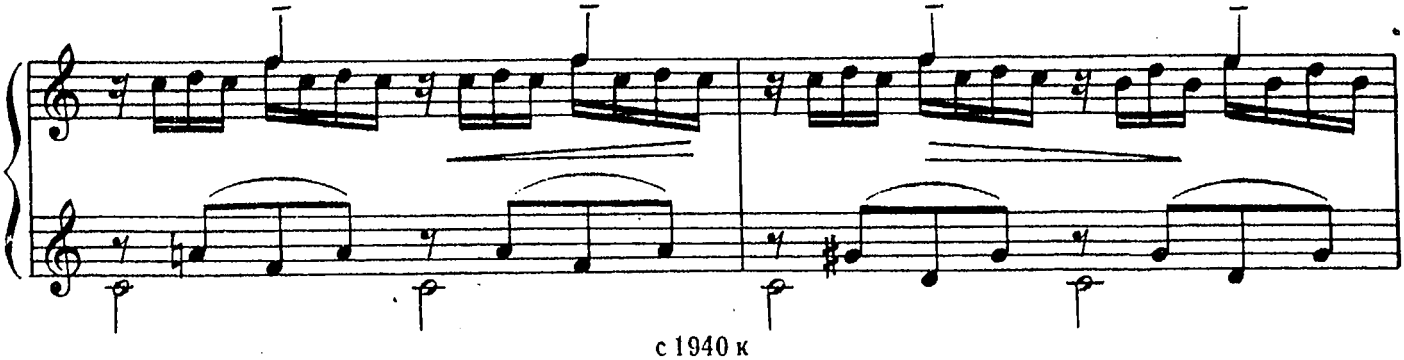
## I

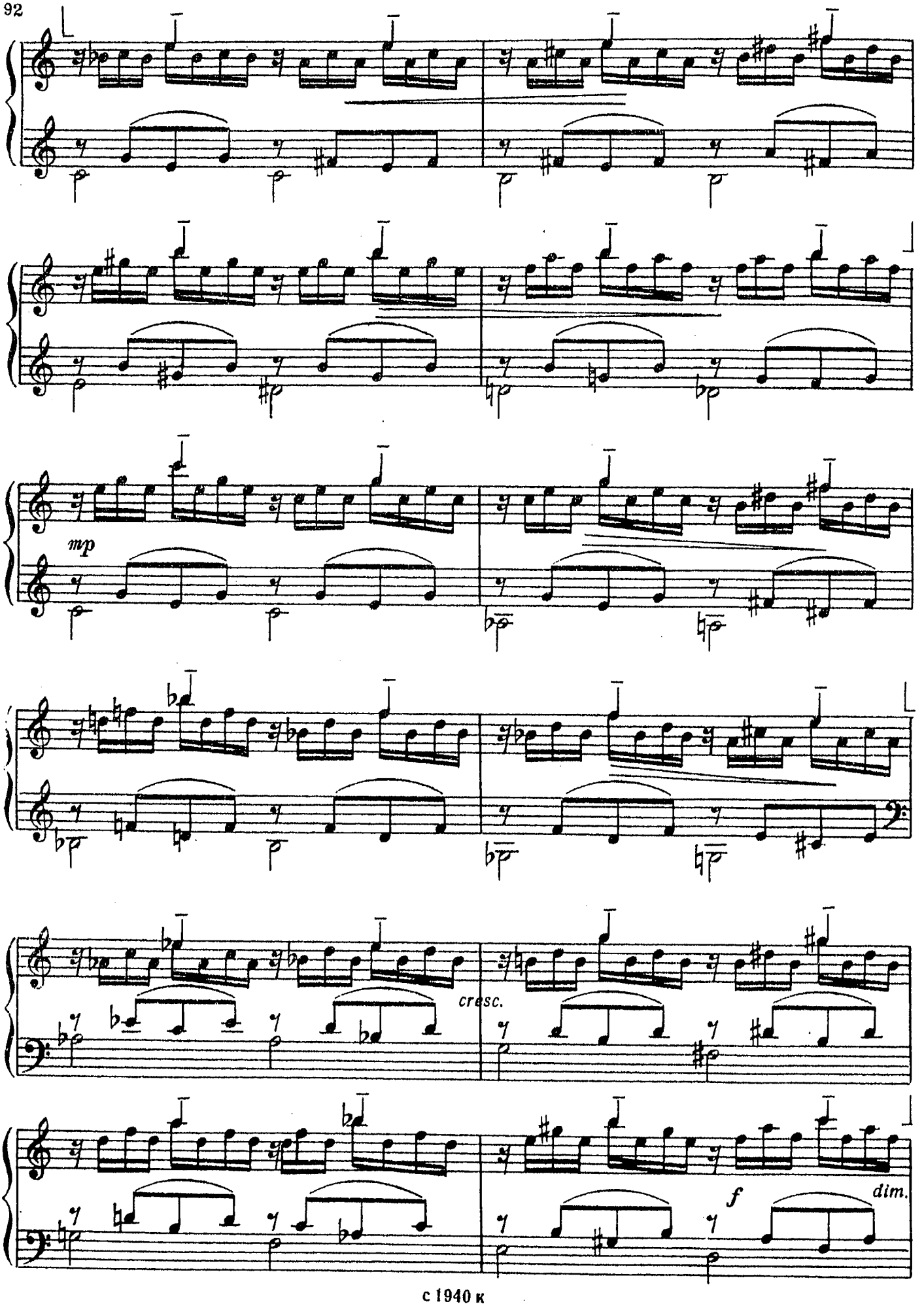
## Прелюдия

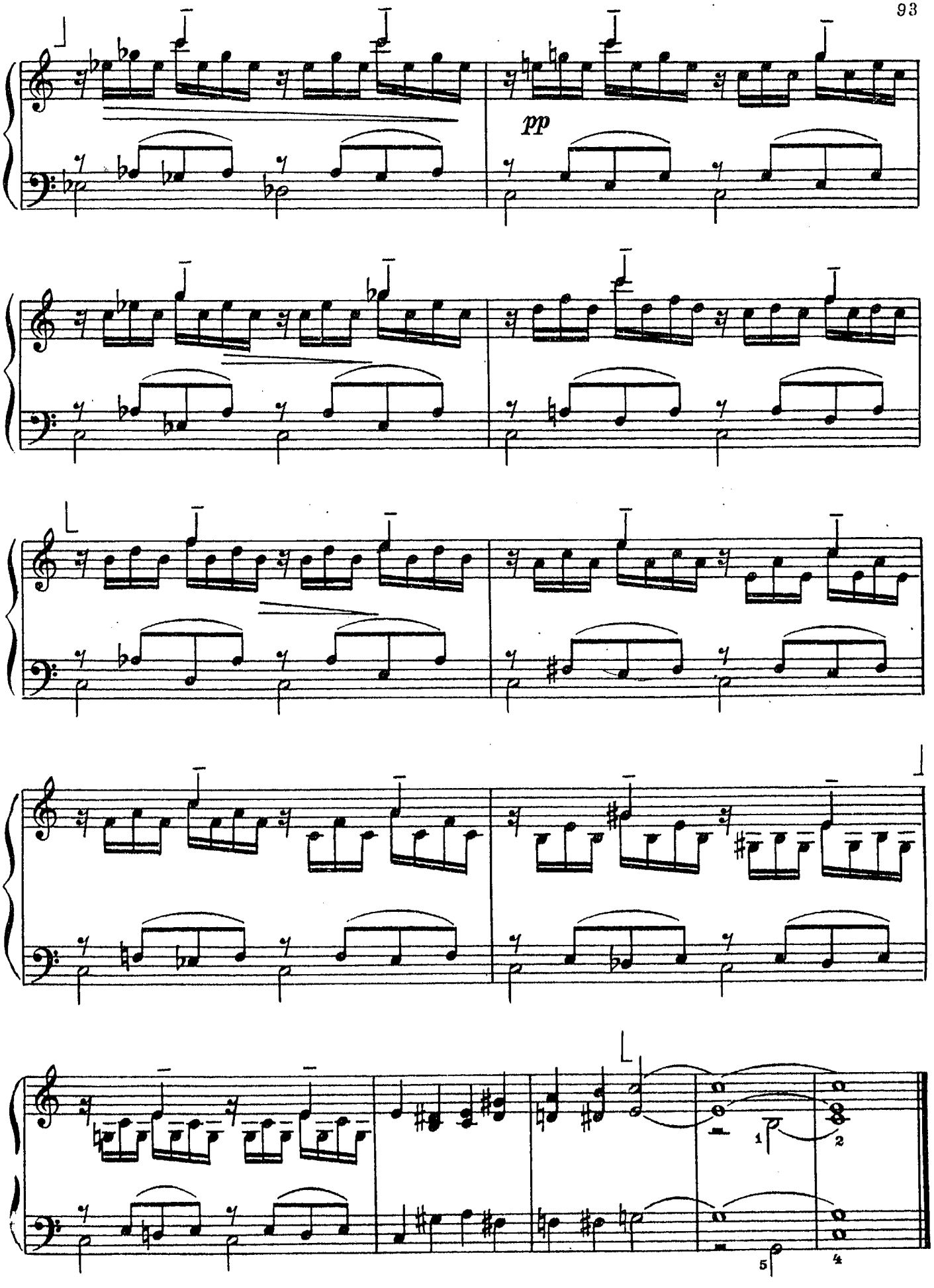
Allegro [ Скоро ]

Ю. ШИШАКОВ



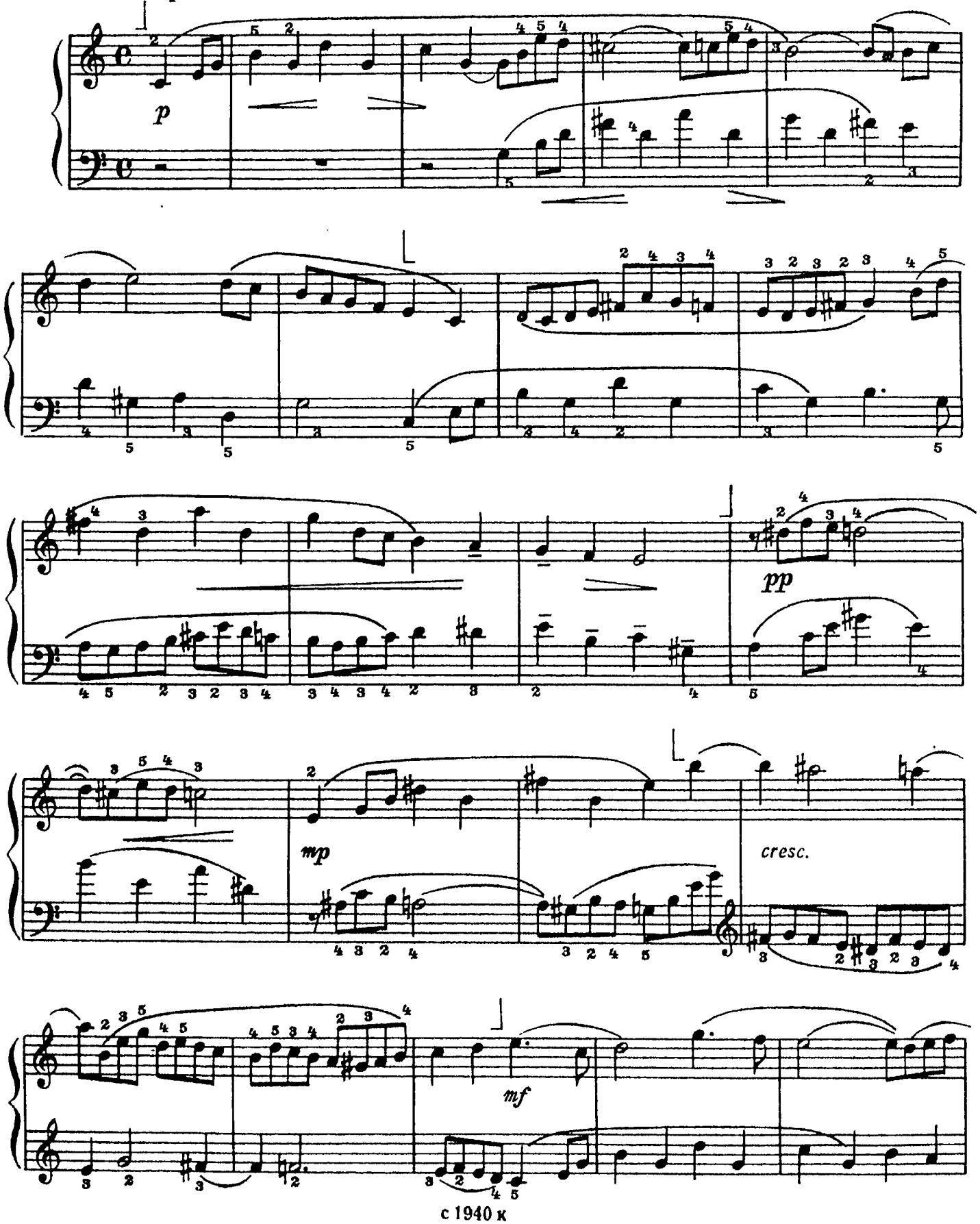

mp
cresc.
f
dim.



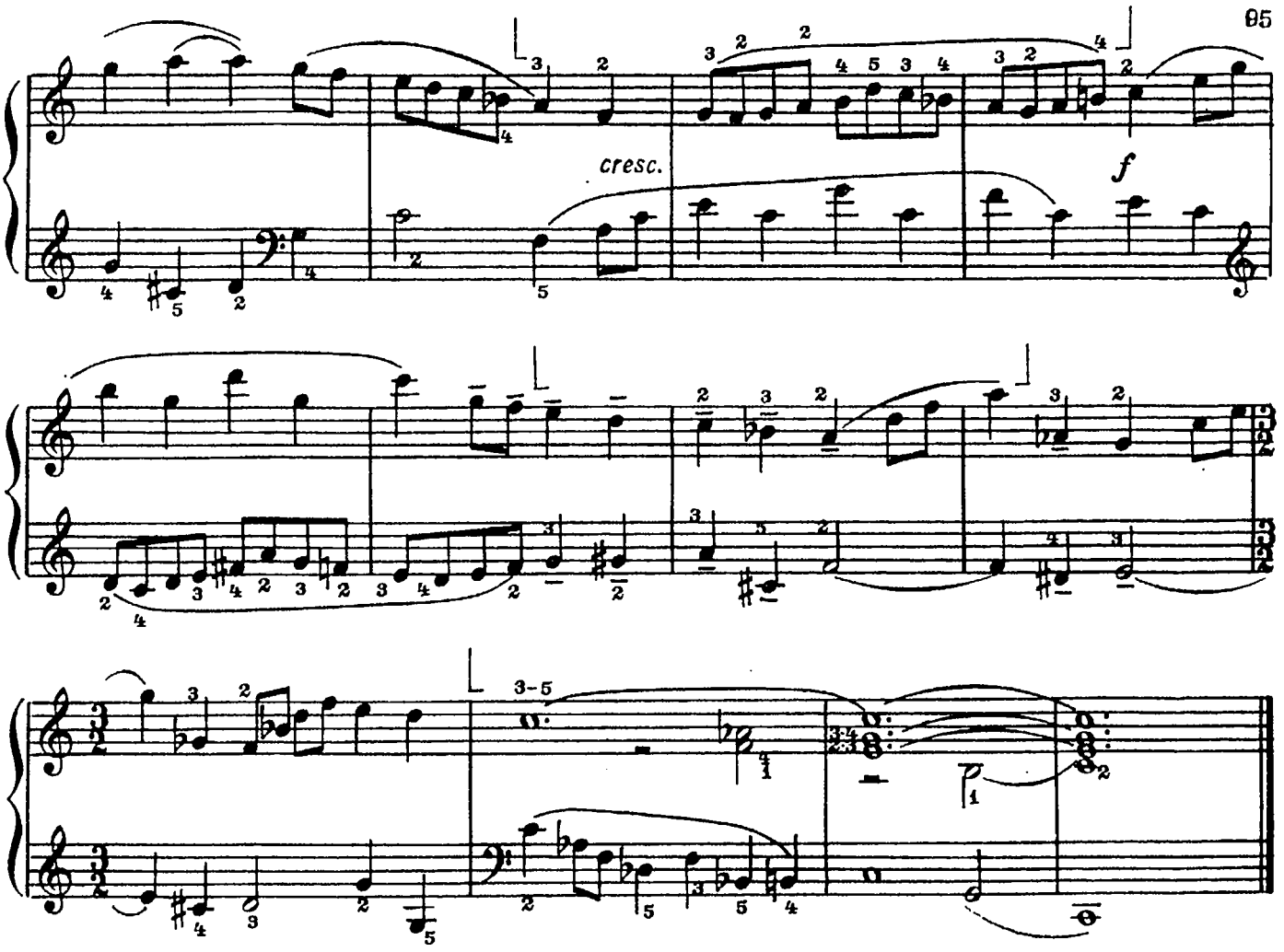

c 1940 --

# Фуга

Tempo di Preludio [Темп прелюдии]

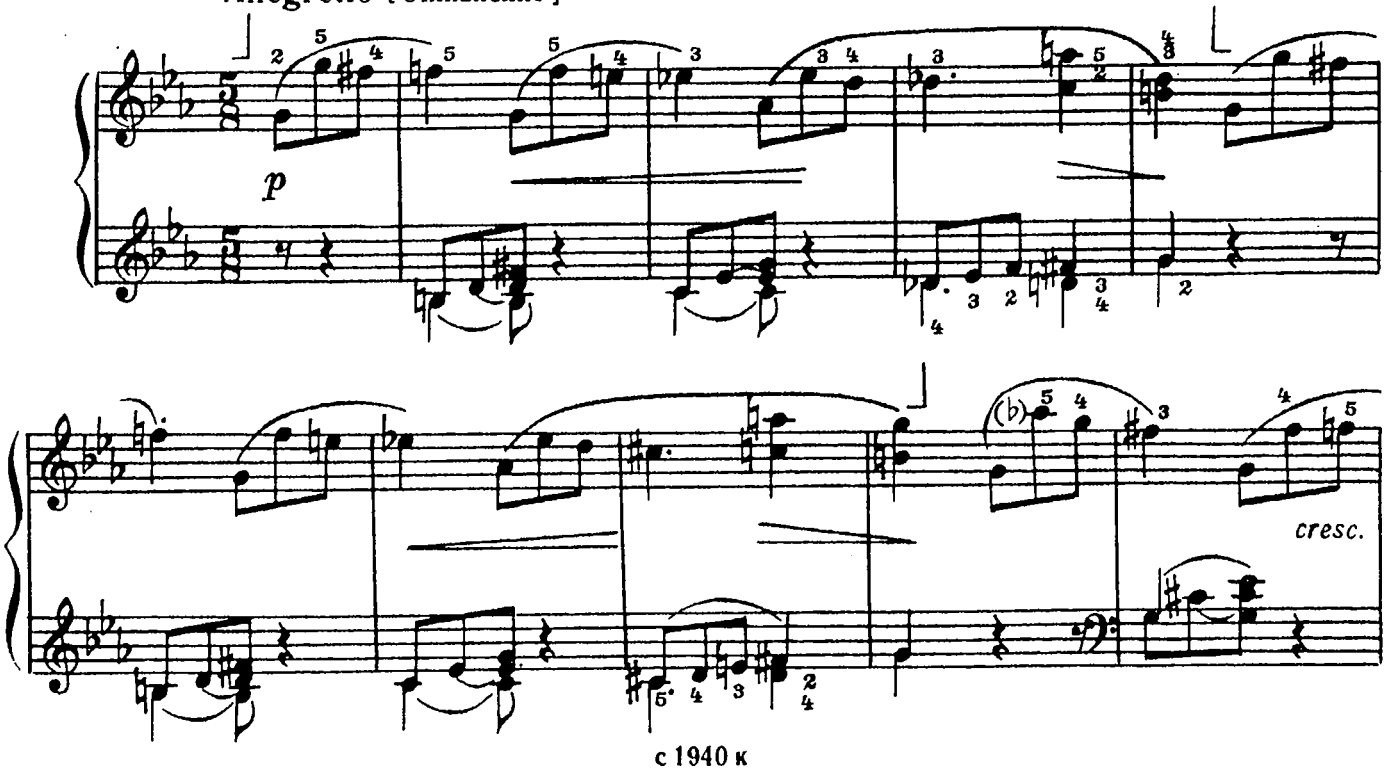


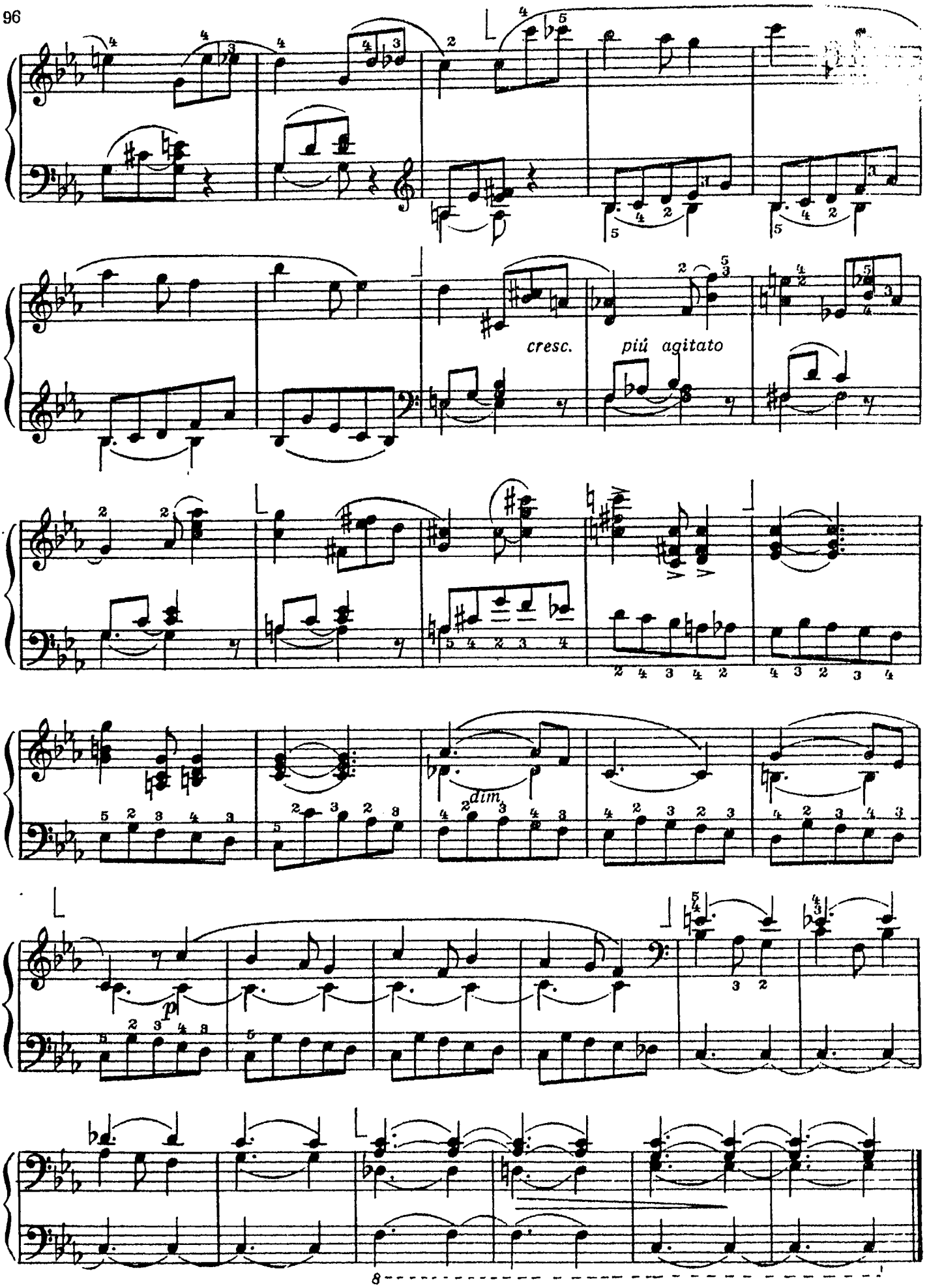

с 1940 к




## II
## Прелюдия

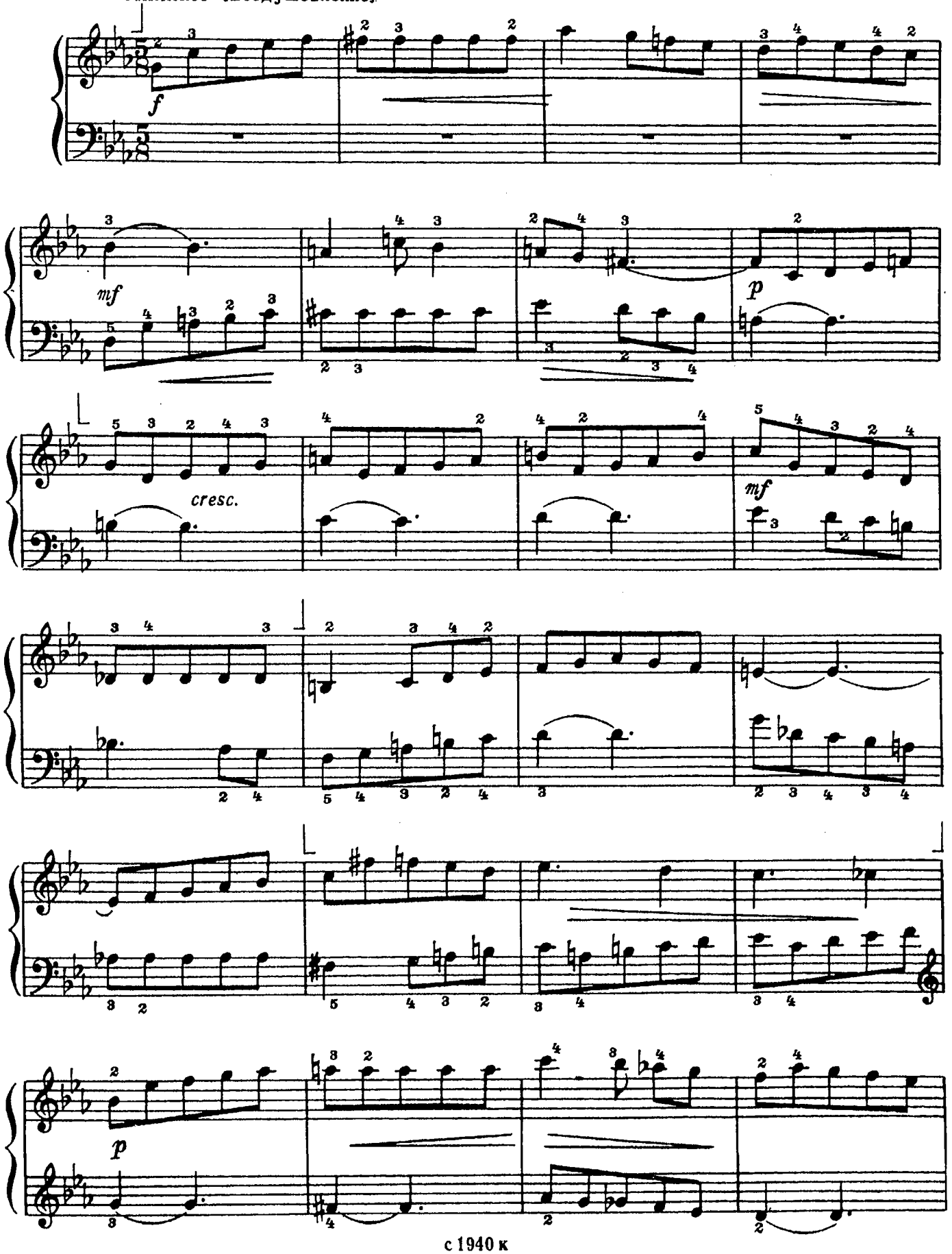
Allegretto [Оживленно]




cresc.
più agitato
dim.
p

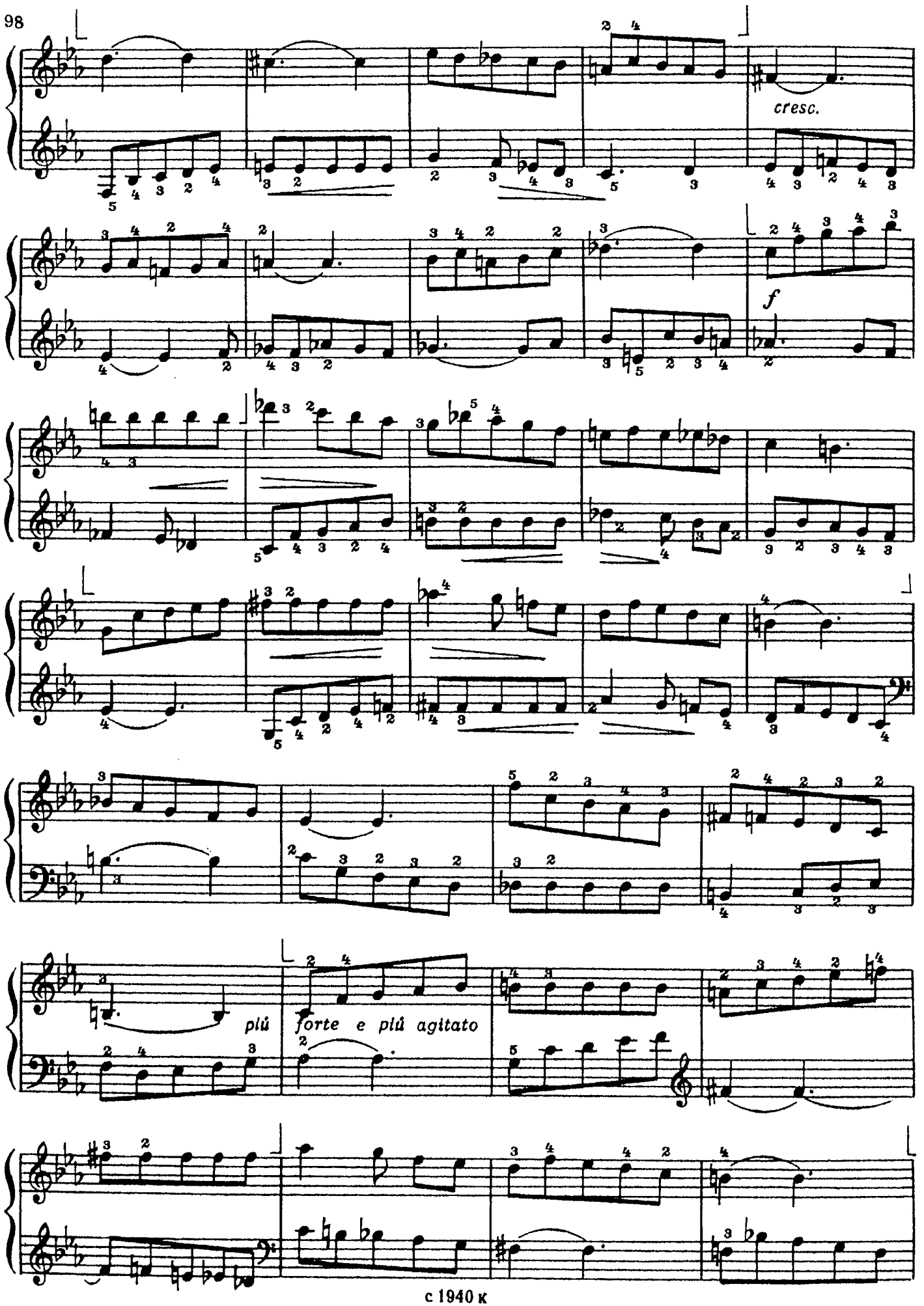
# Фуга

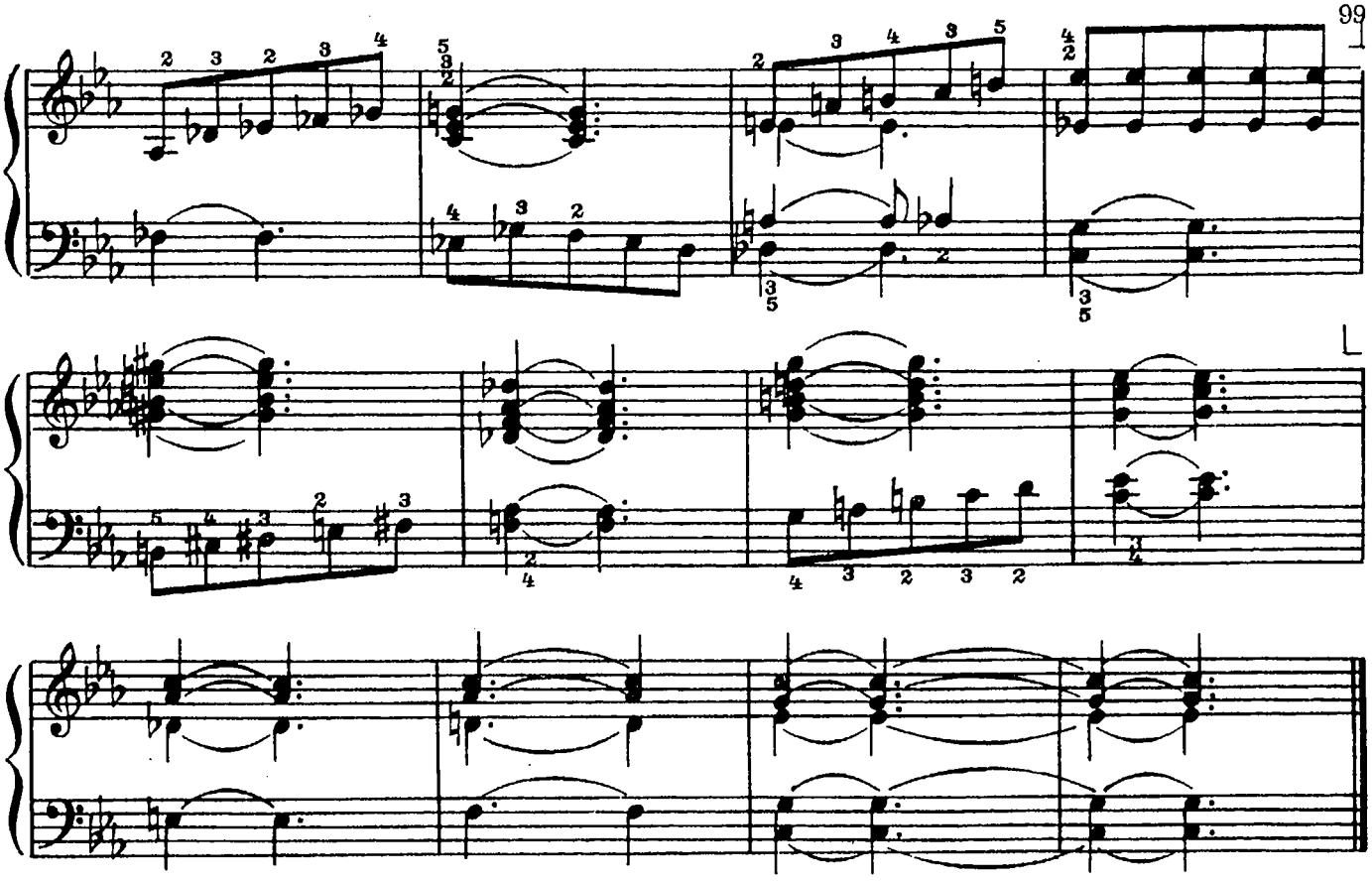
Animato [Воодушевленно]




с 1940 к

7—Зпк. 1877

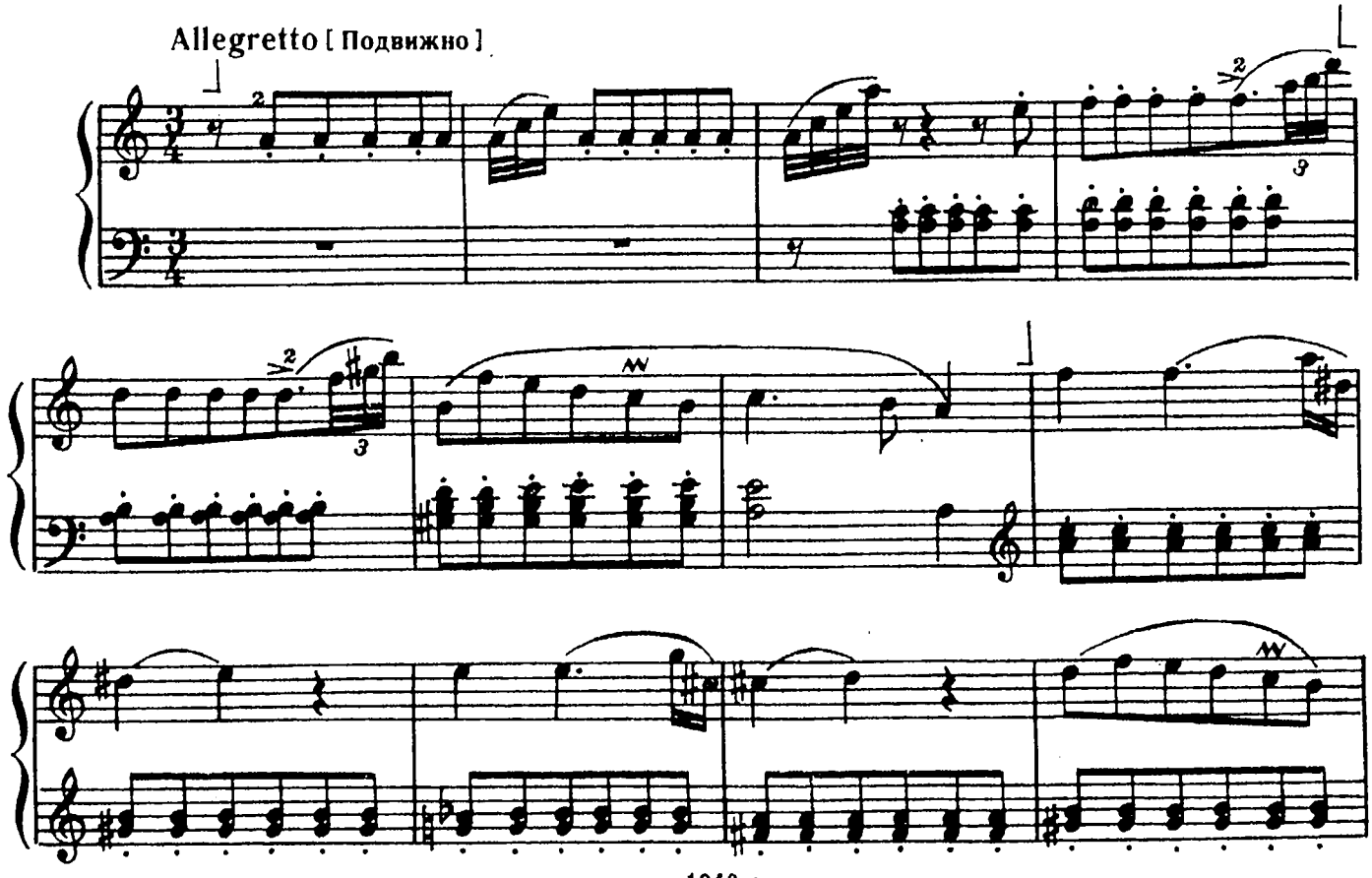

cresc.
f
più forte e più agitato



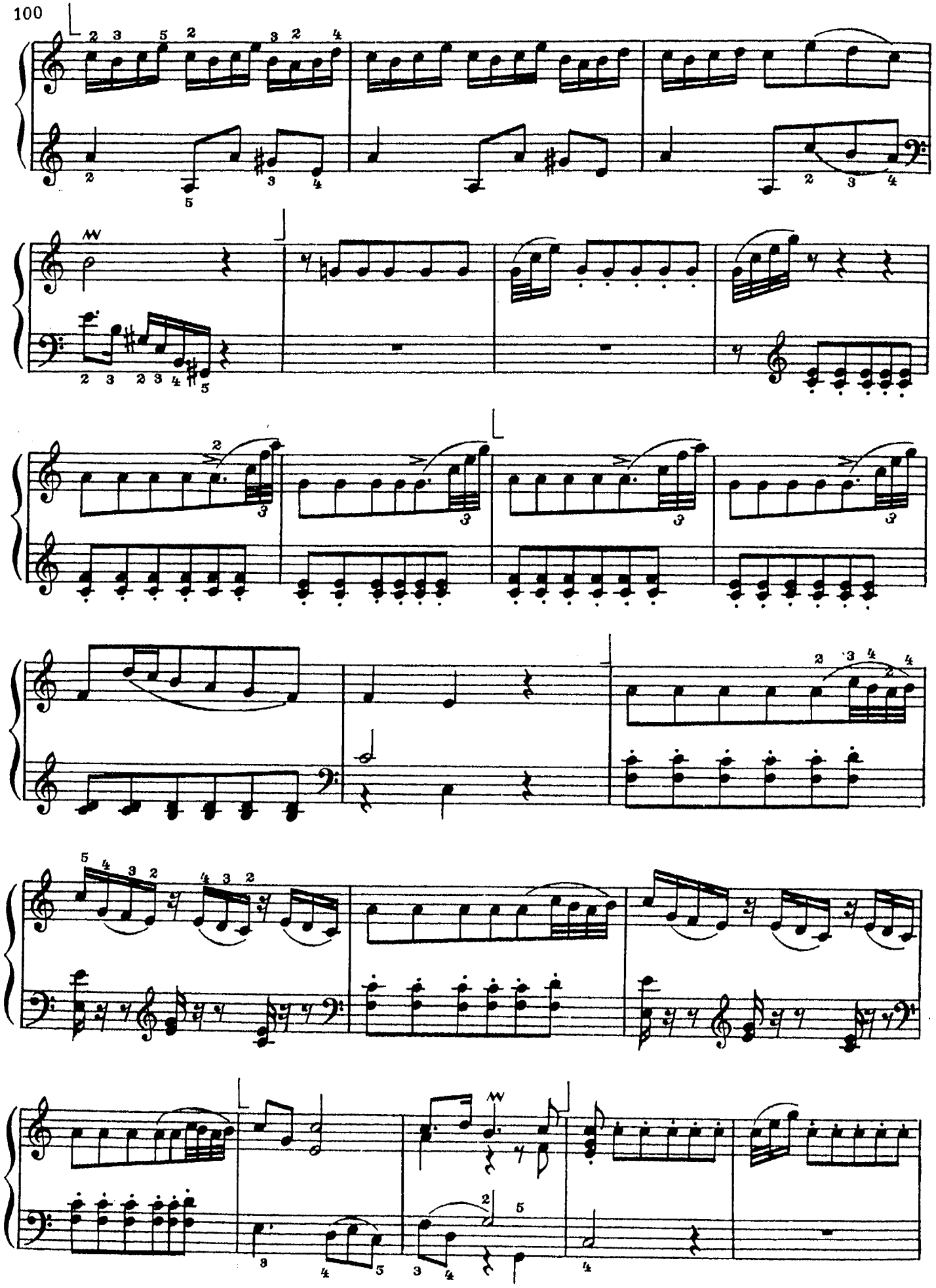
## КУРИЦА

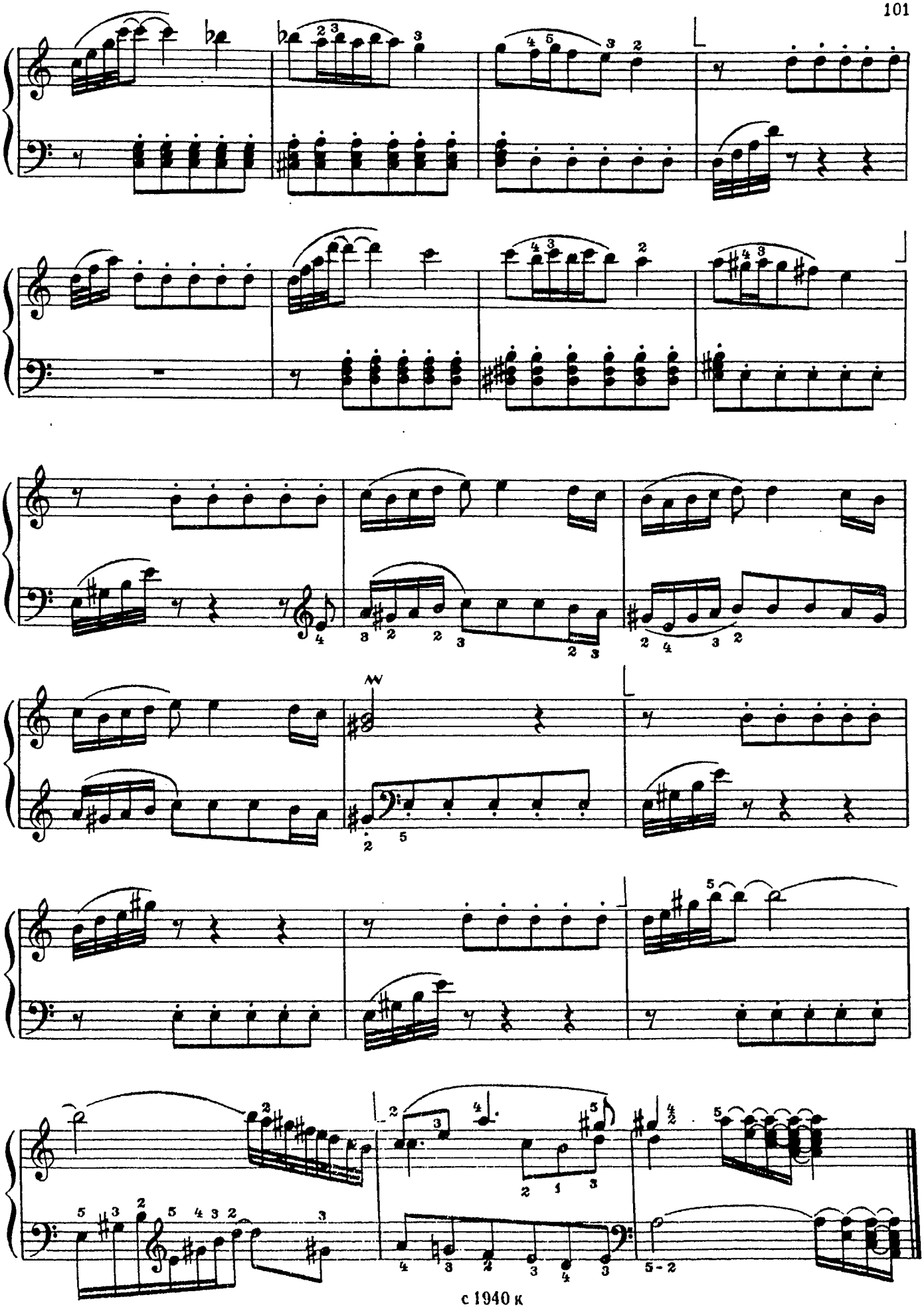
Ж. РАМО

Allegretto [ Подвижно ]



с 1940 к





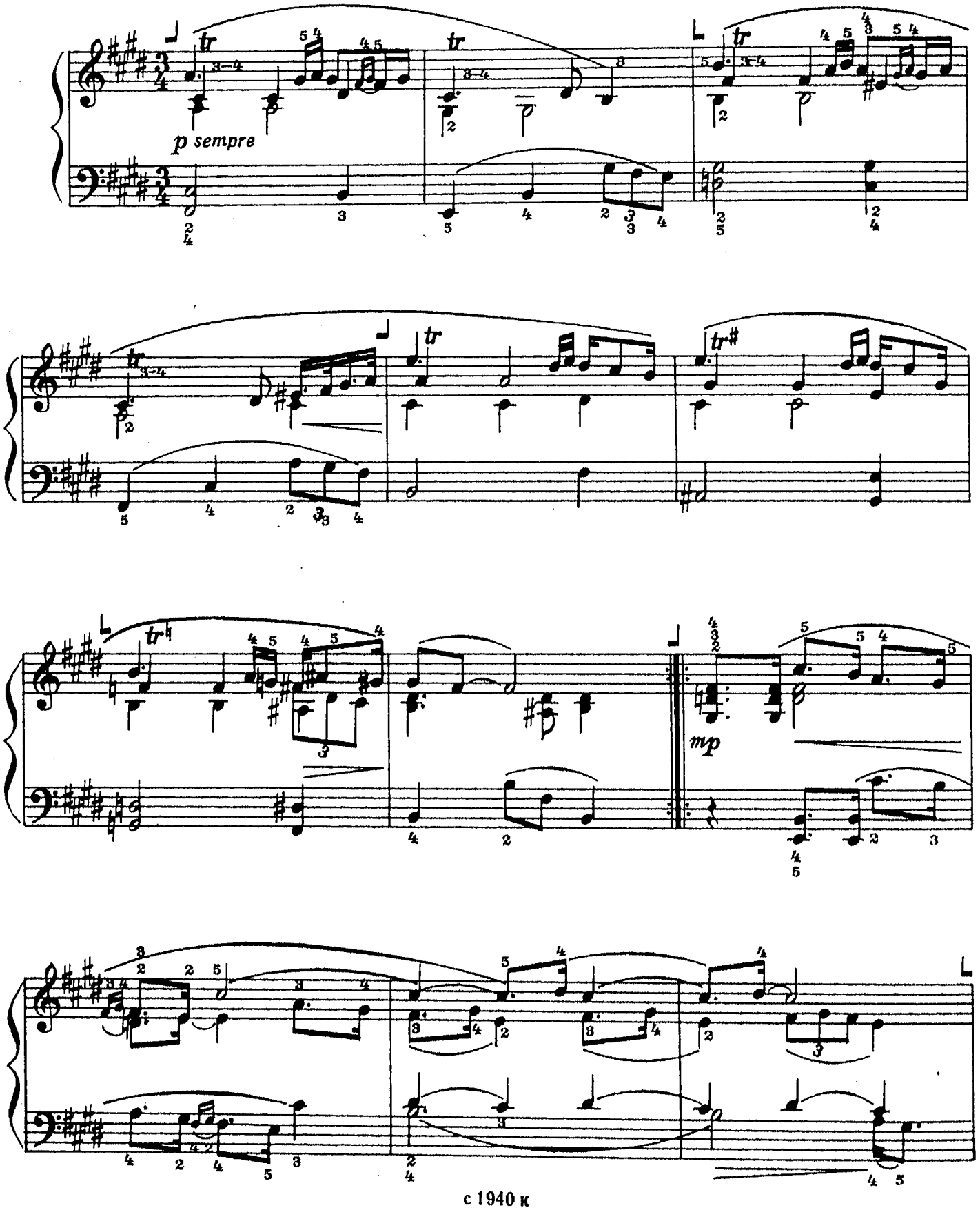
с 1940 к

# САРАБАНДА

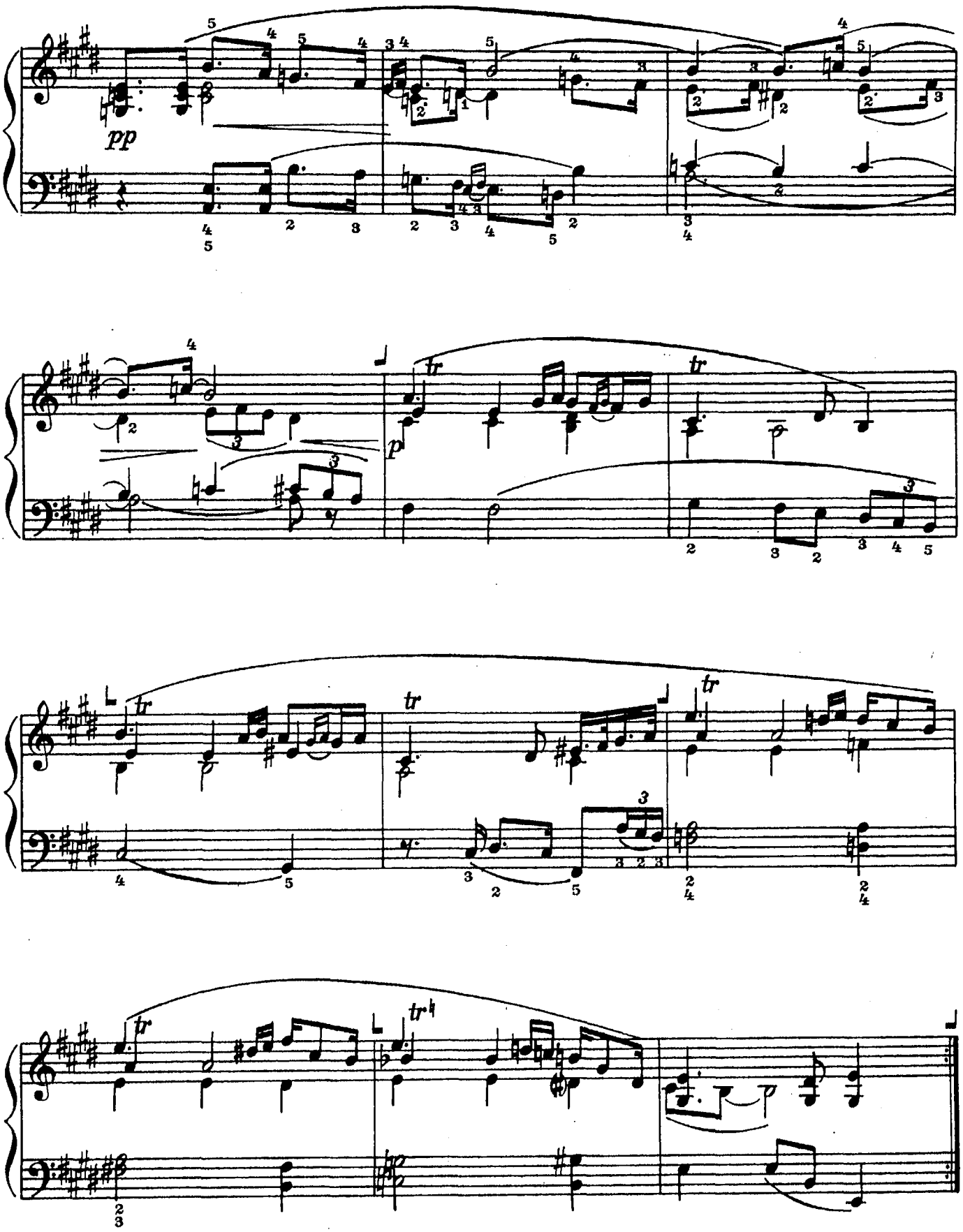
## из Концертной сюиты

Н. ЧАЙКИН

Andante sostenuto [Не спеша, сдержанно]




с 1940 к

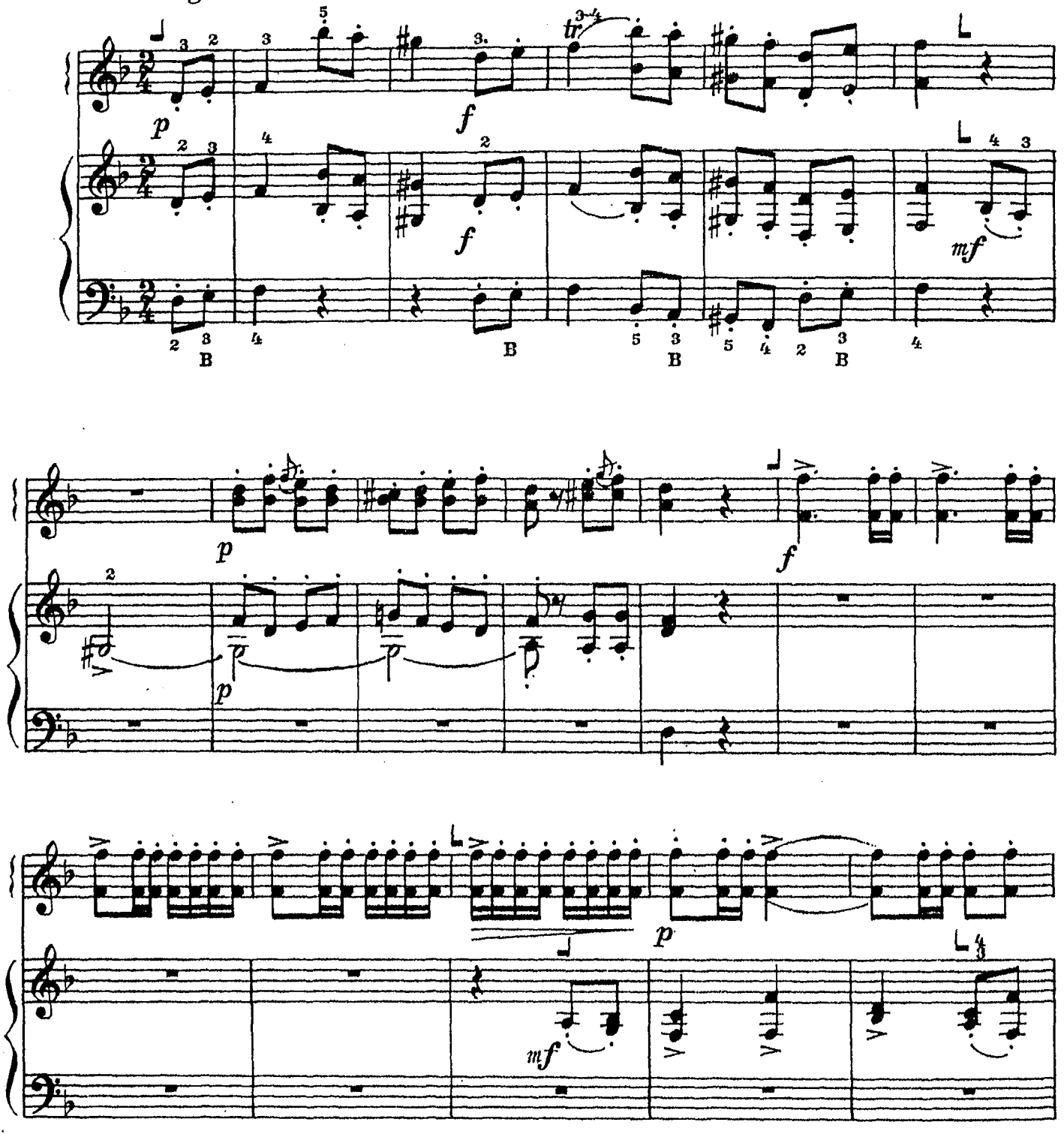

pp
p
tr

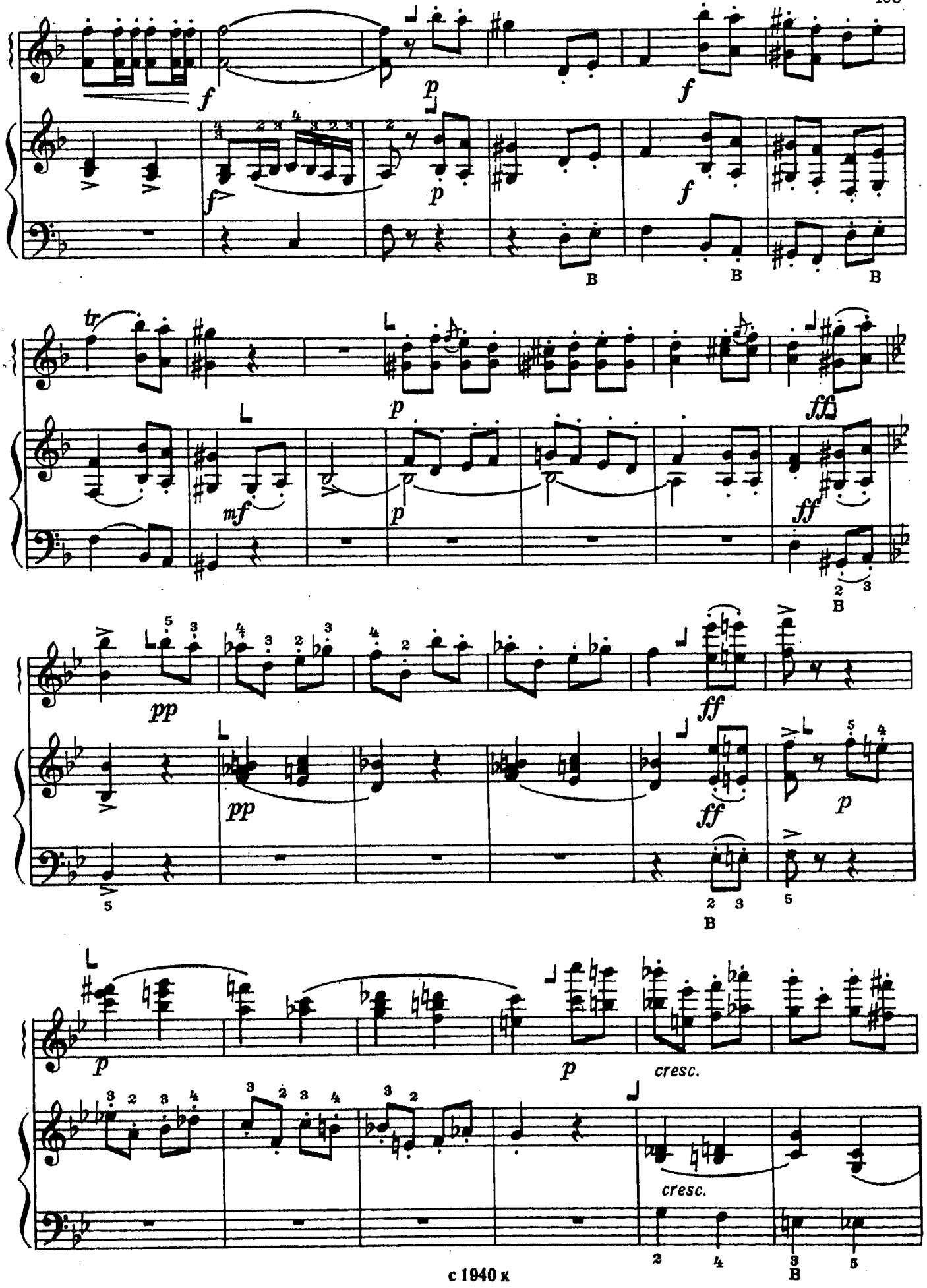
# ПЬЕСЫ ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ

## ШЕСТВИЕ БЕРЕНДЕЯ

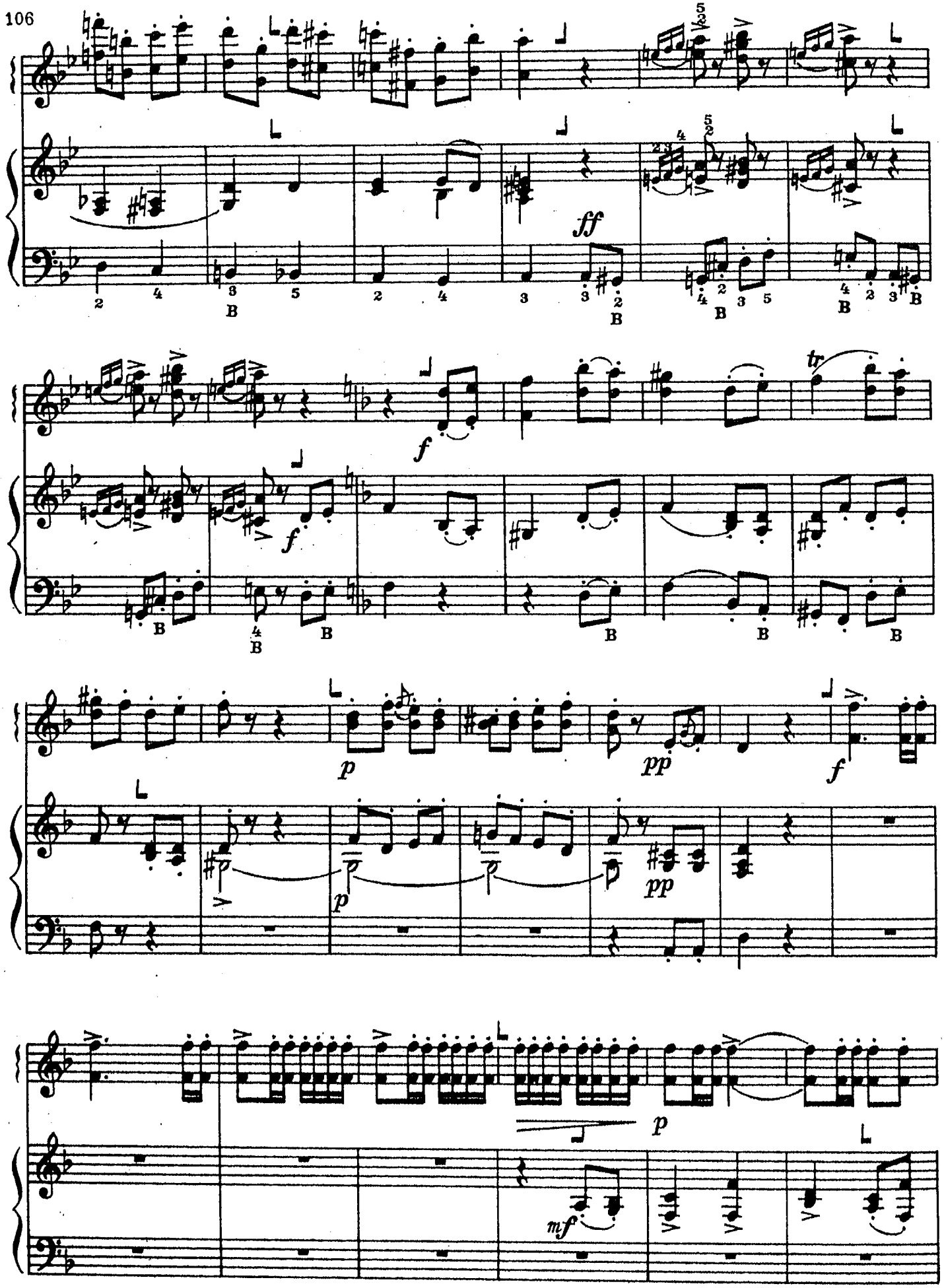
### из оперы „Снегурочка“

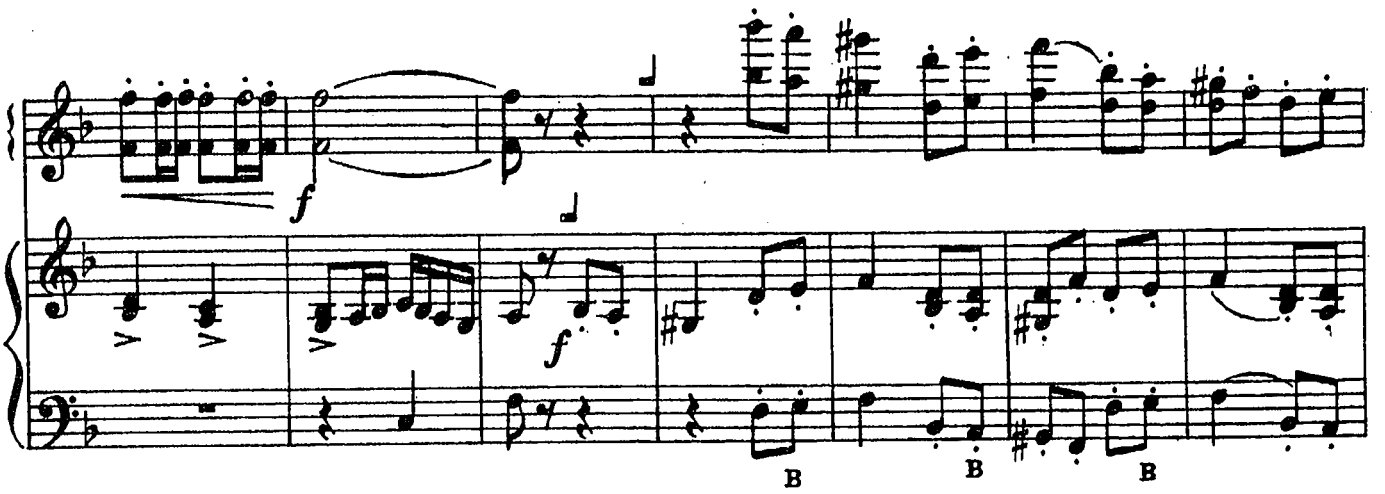
Allegro alla marcia [Скоро, в характере марша] Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

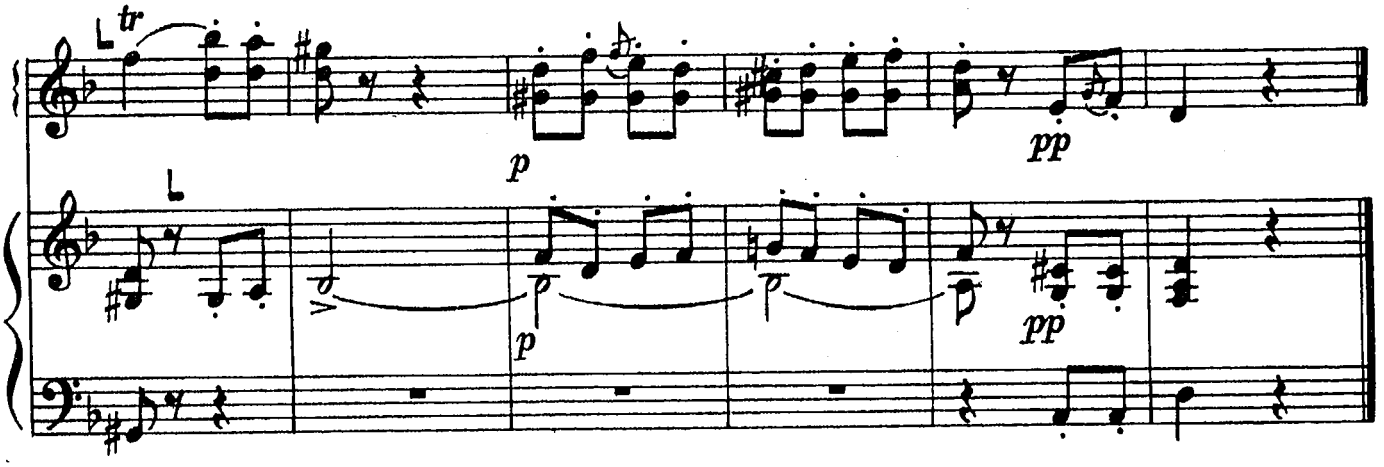





с 1940 к


ff
f
f
tr
p
pp
f
p
pp
p
mf

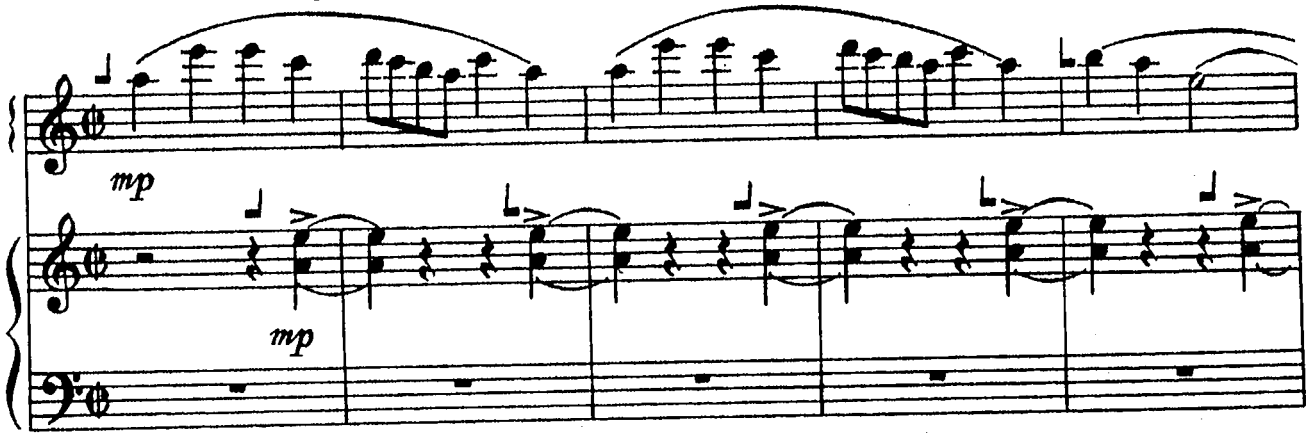


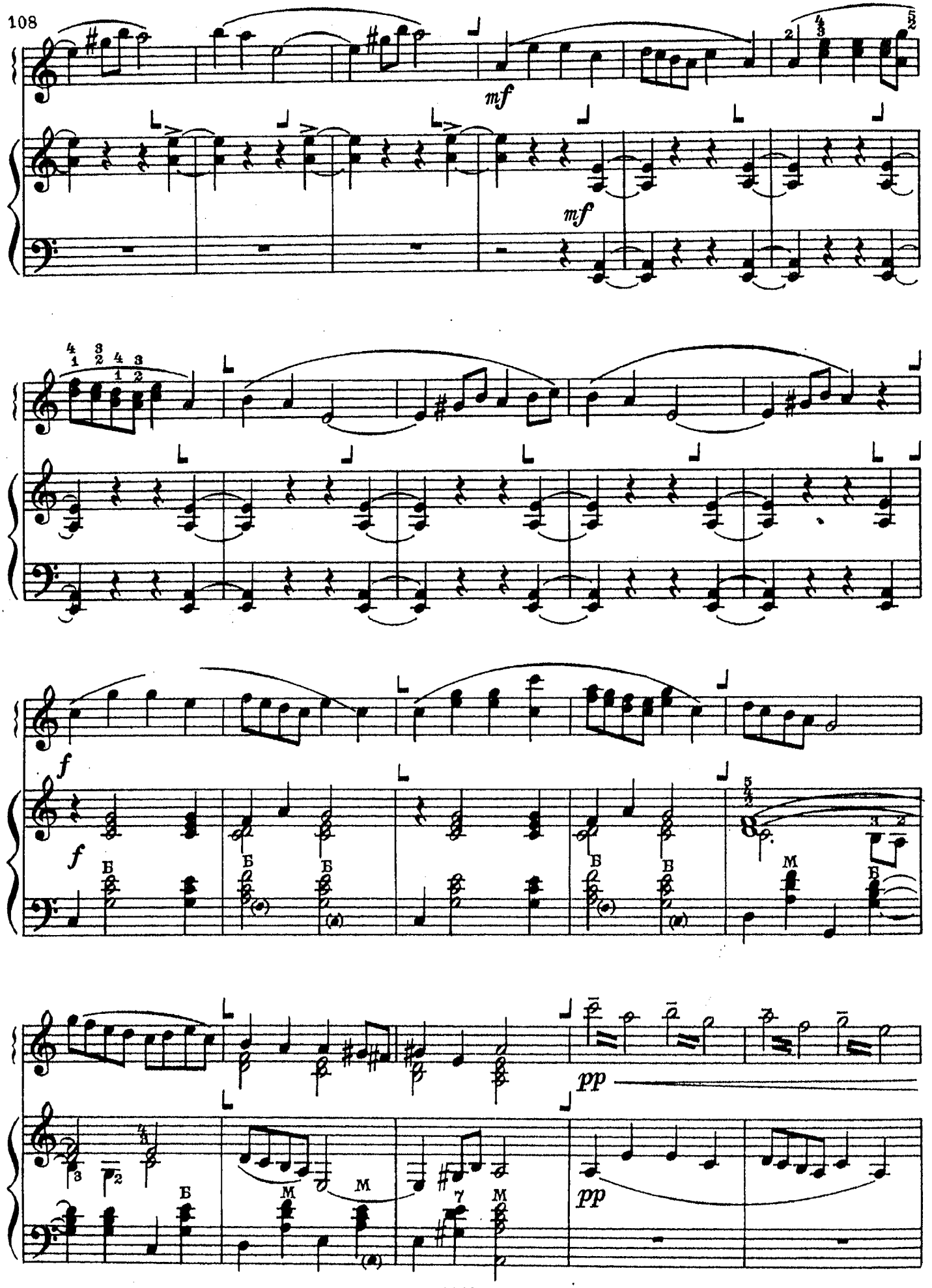

# СКАЗОЧНЫЙ ХОРОВОД

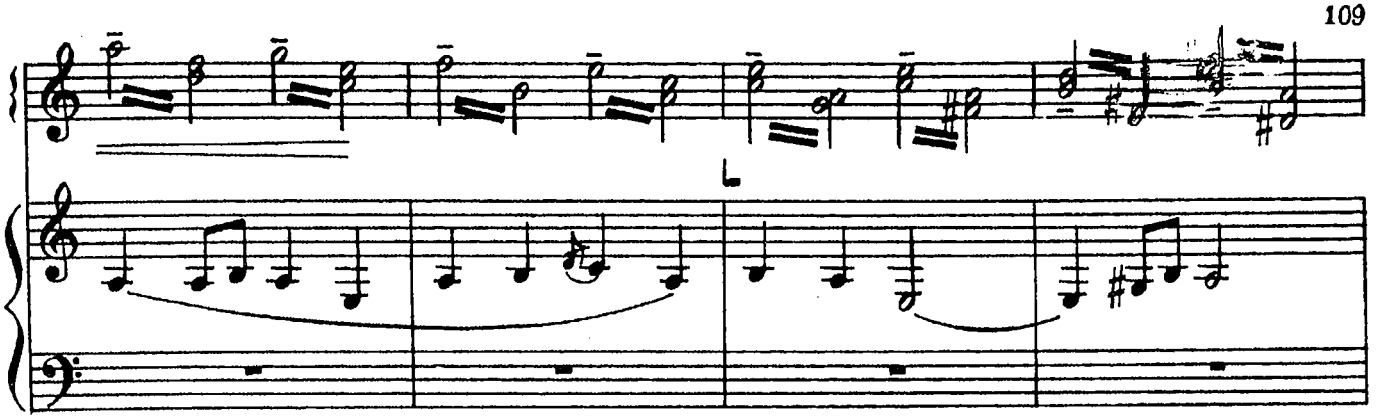
Lento [Плавно, ритмично]

А. ШАЛАЕВ

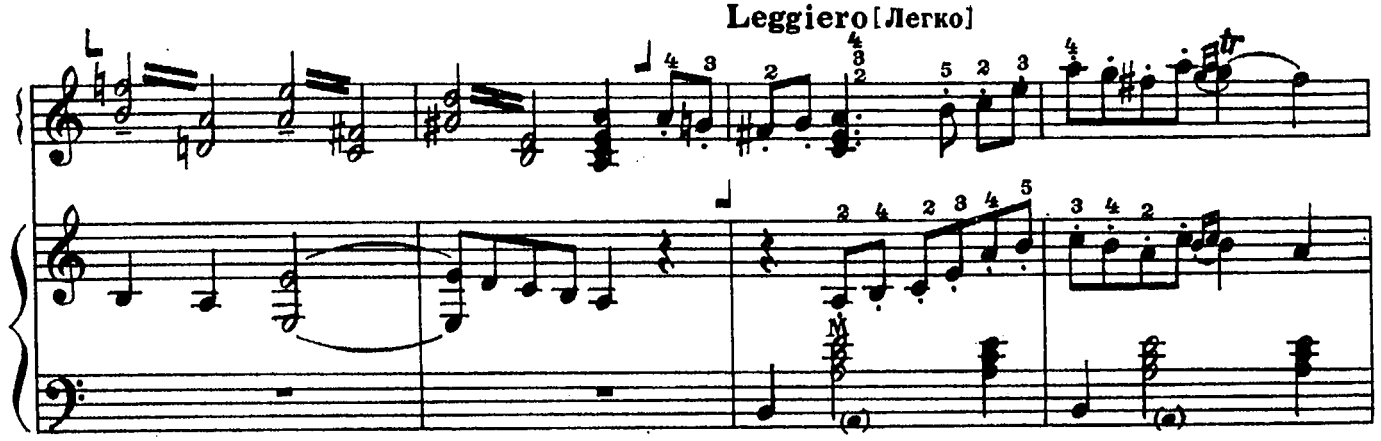


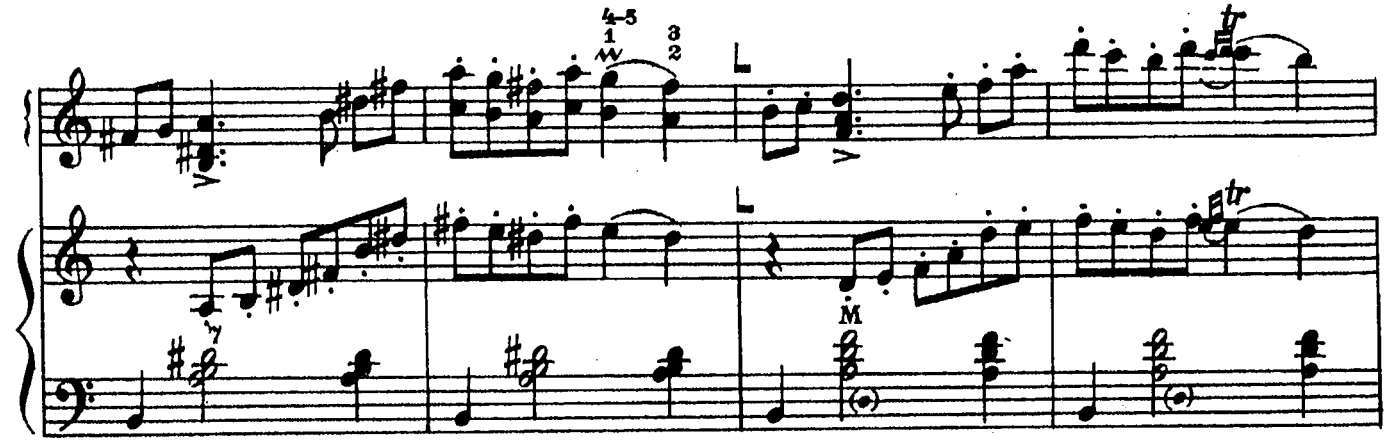

с 1940 к


mf
mf
f
f
pp
pp



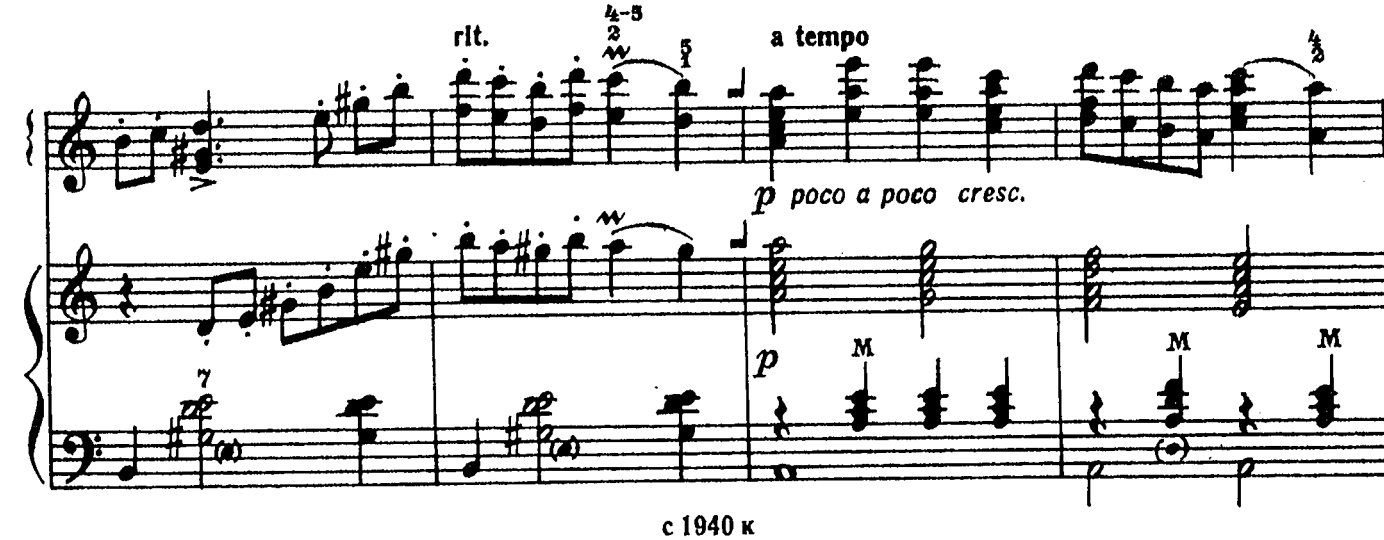
Leggiero [Легко]

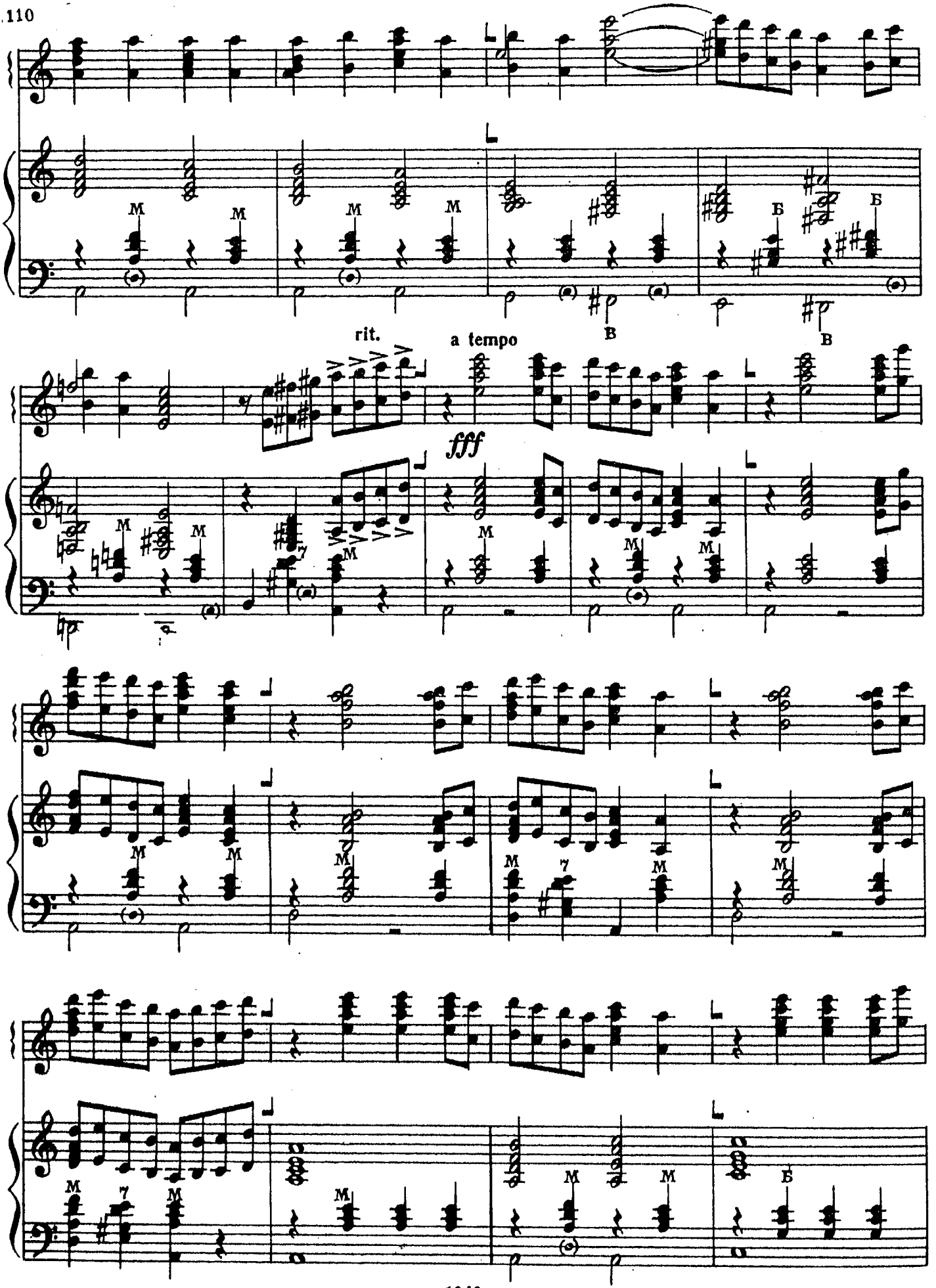


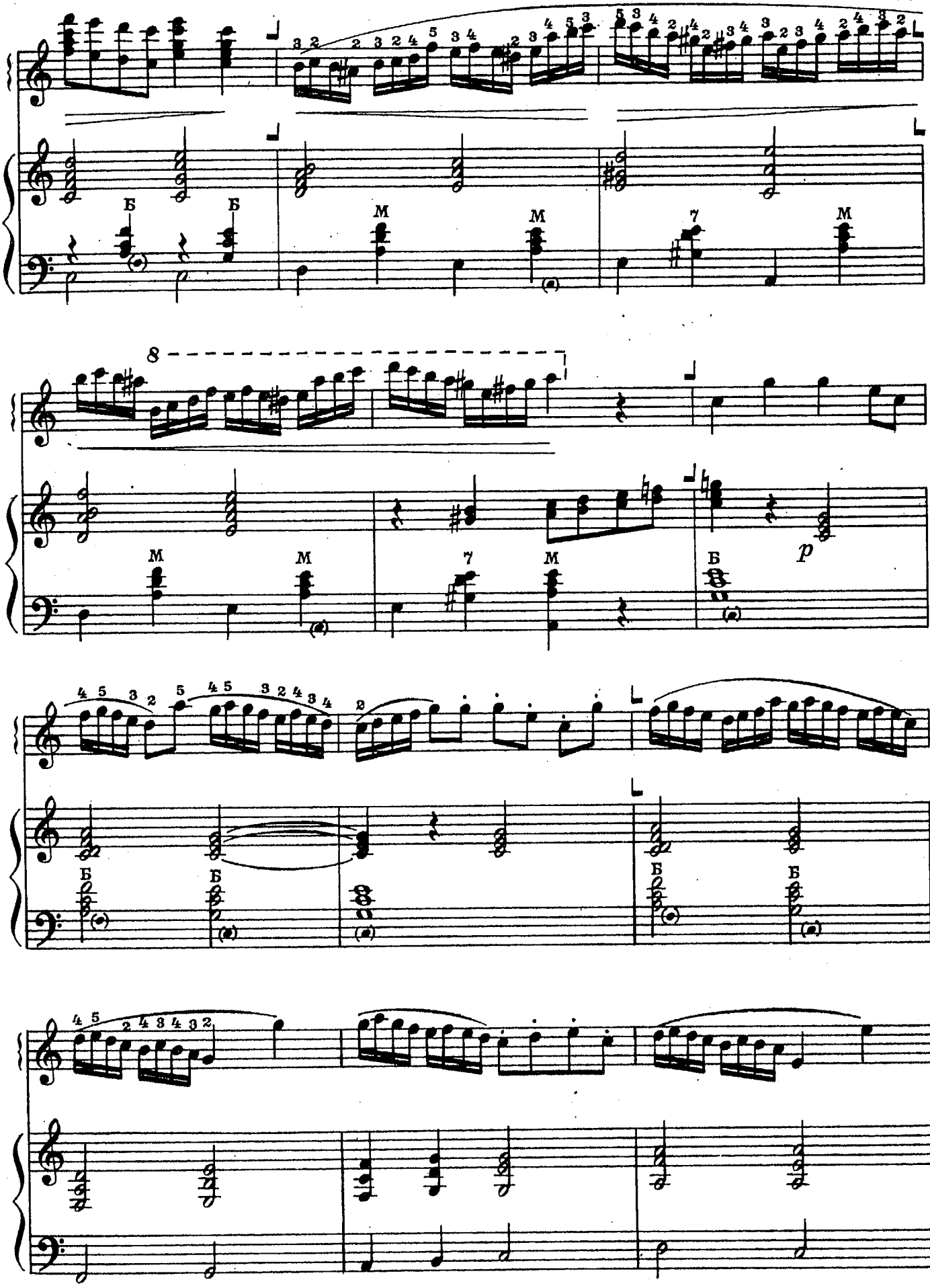


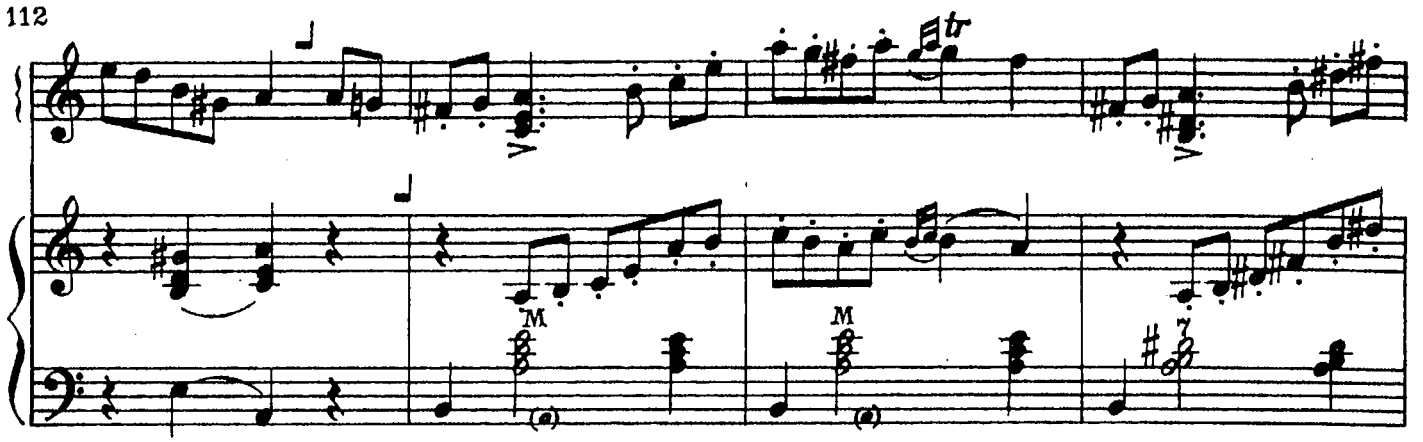
rit. a tempo

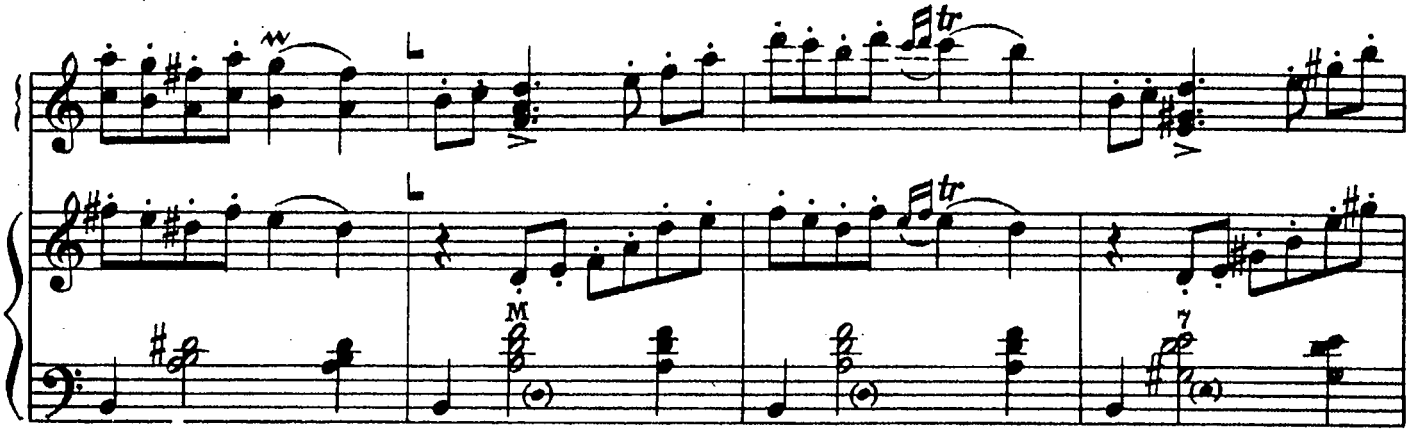
*p poco a poco cresc.*



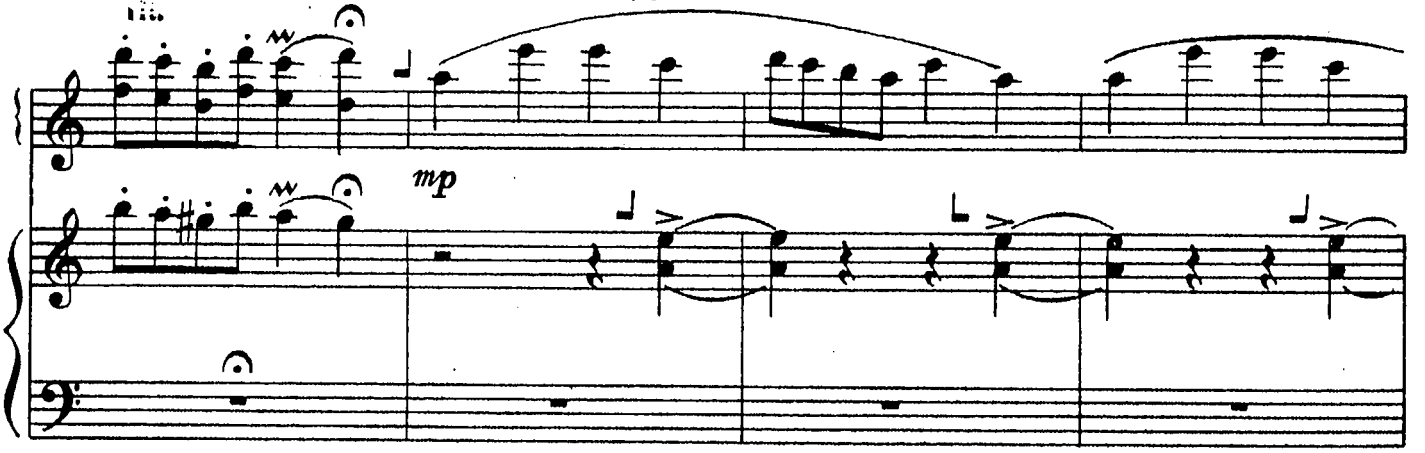

M
M
M
M
Б
Б
В
В
rit.
a tempo
fff
M
M
M
M
M
M
M
7
M
M
M
7
M
M
M
Б

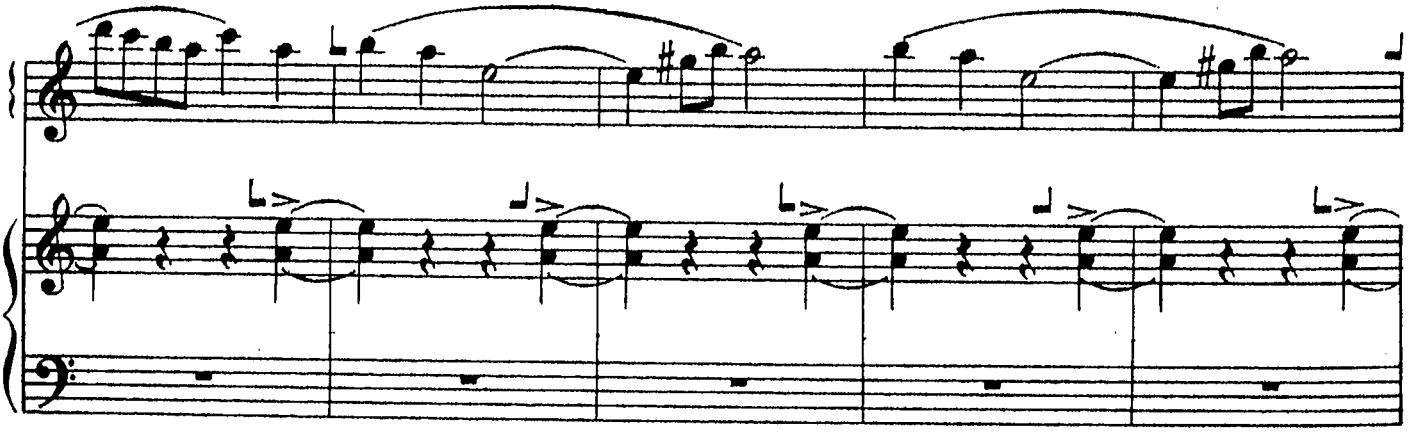

8
p

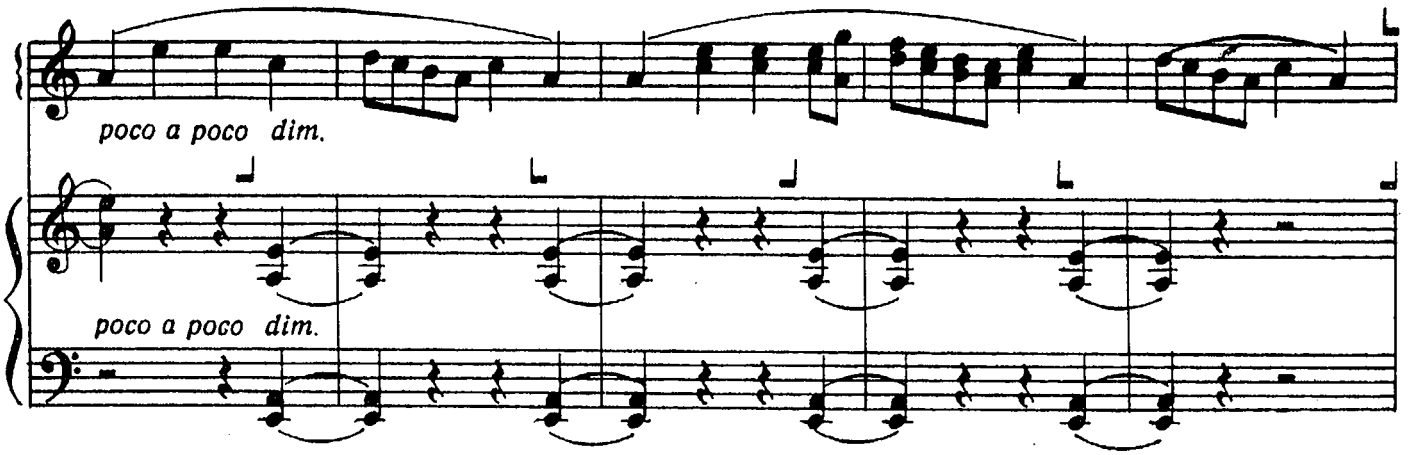


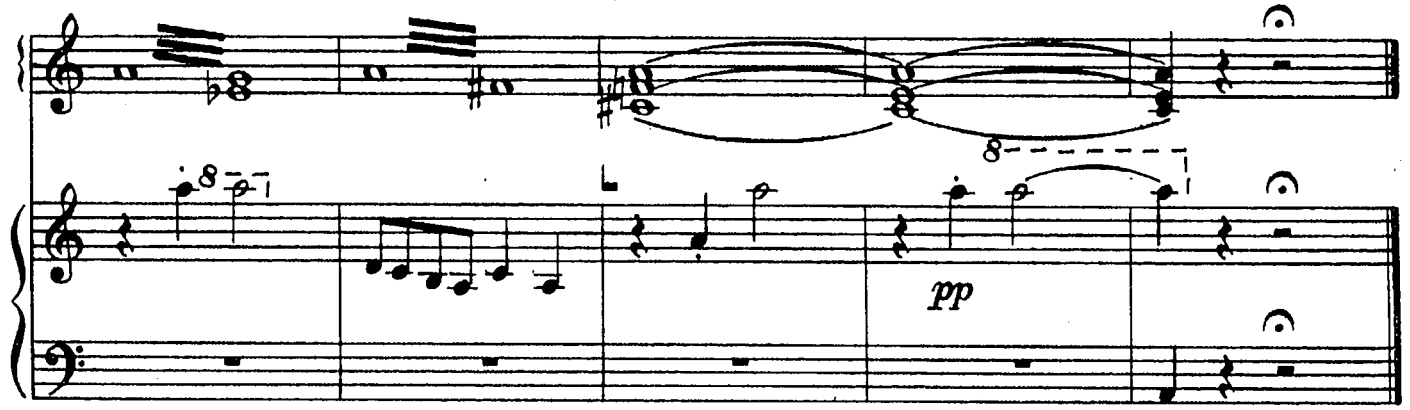


Lento [Плавно, ритмично]



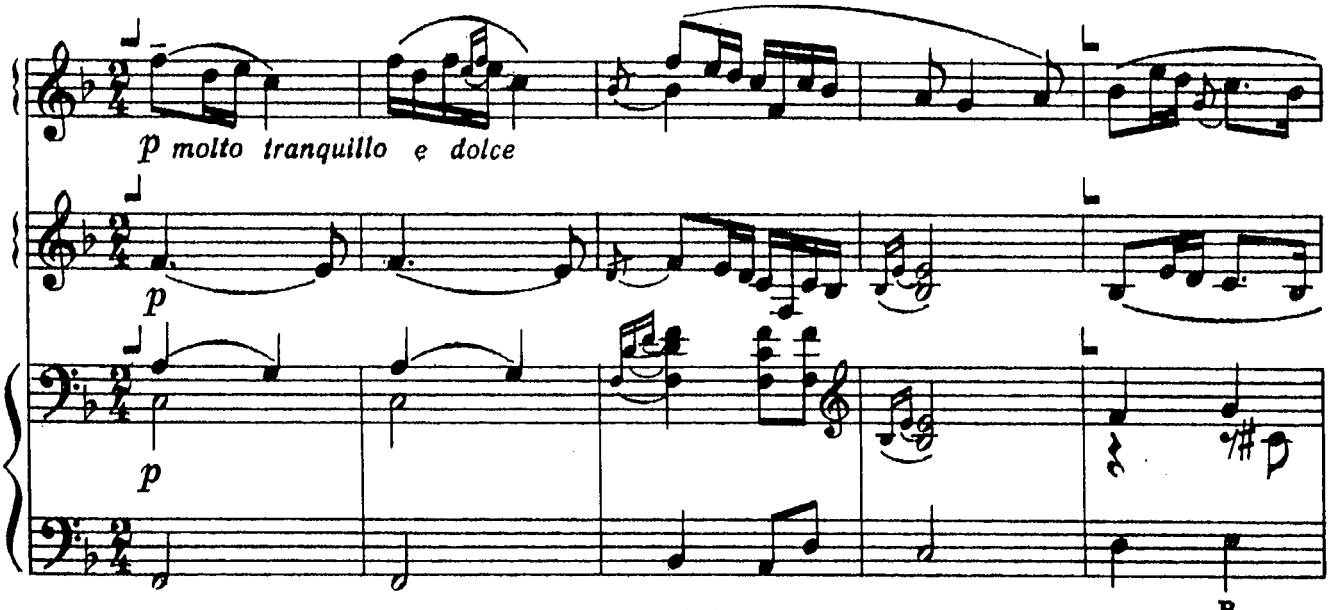


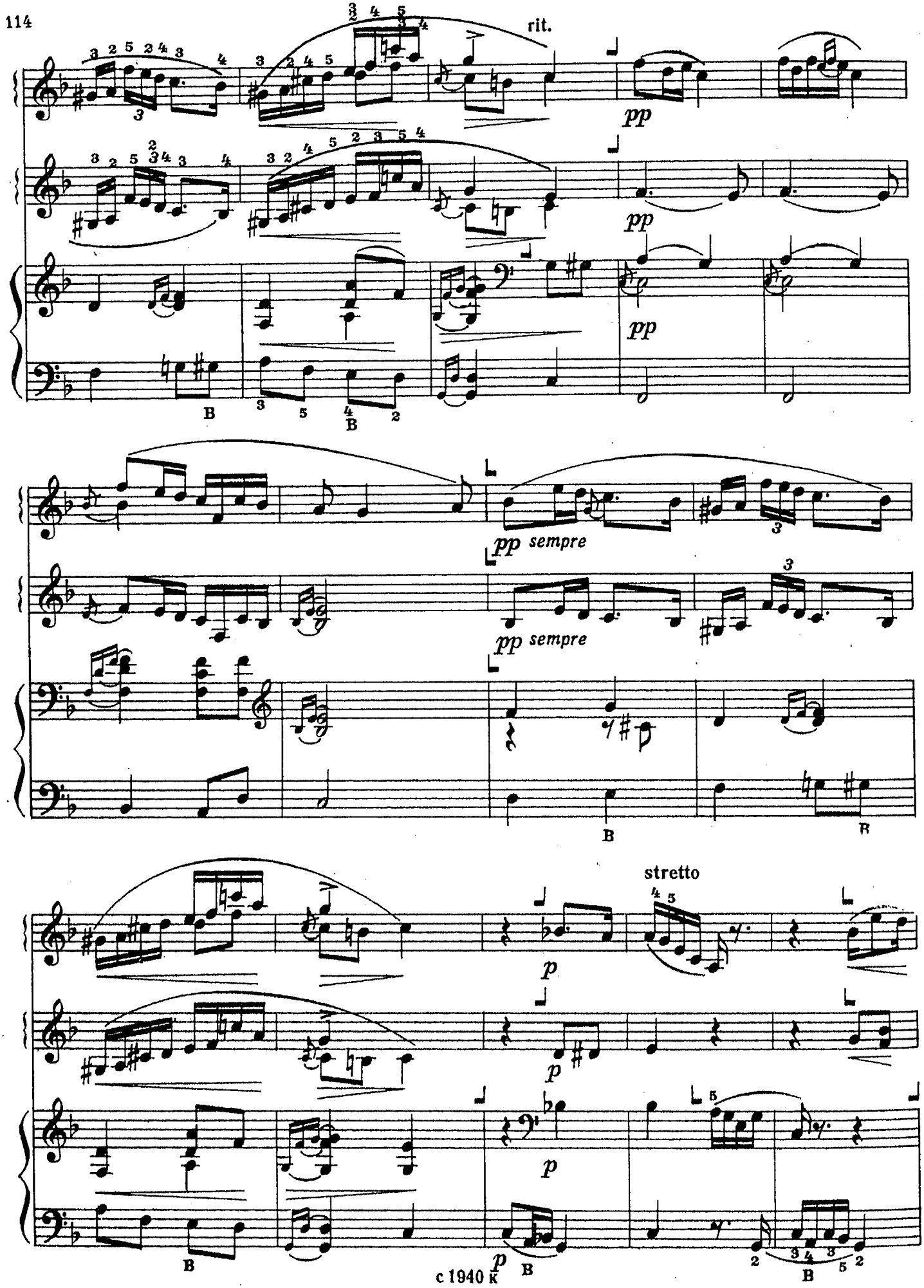




# ЛИРИЧЕСКАЯ ПЬЕСА

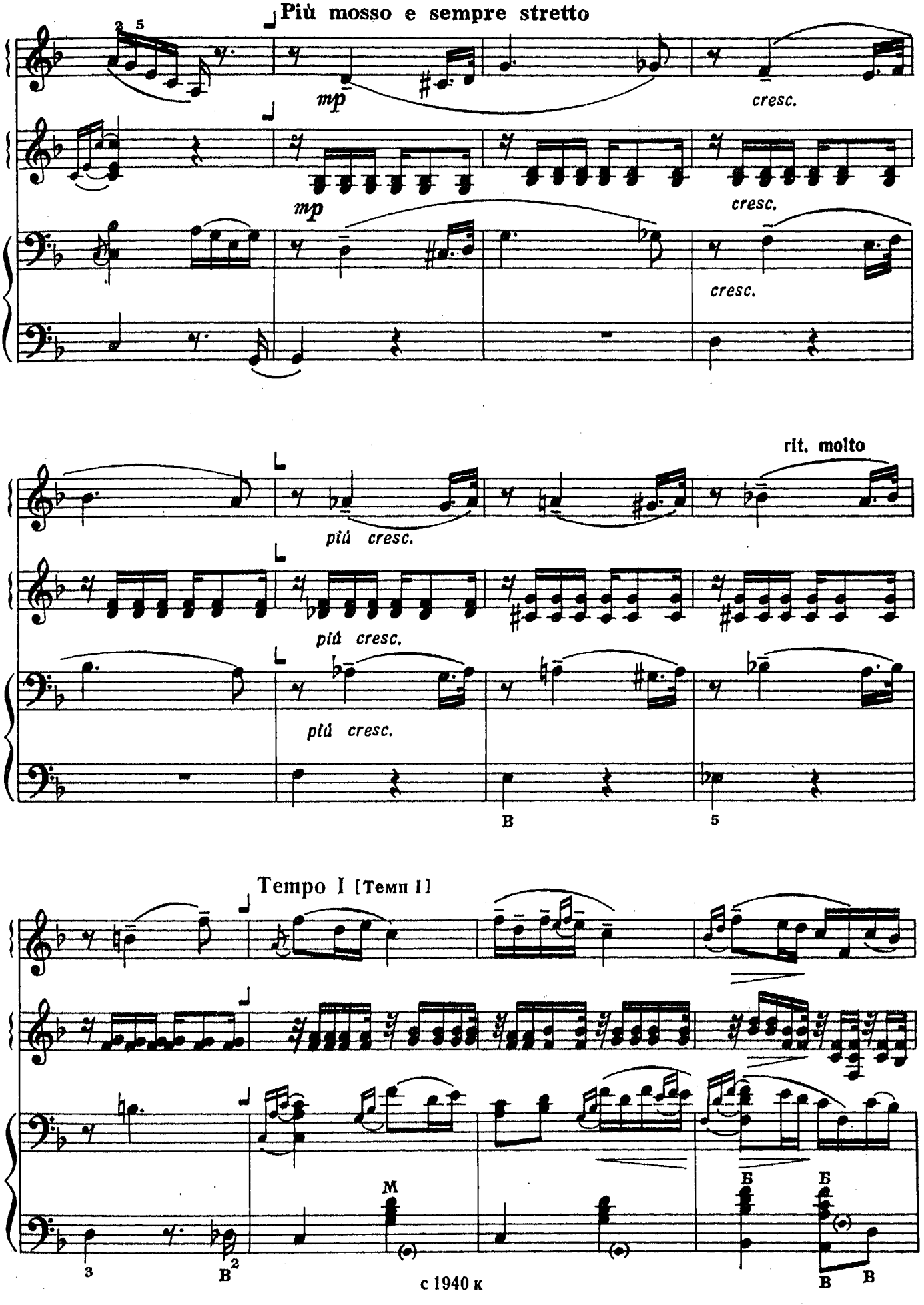
Lento molto [ Довольно медленно]

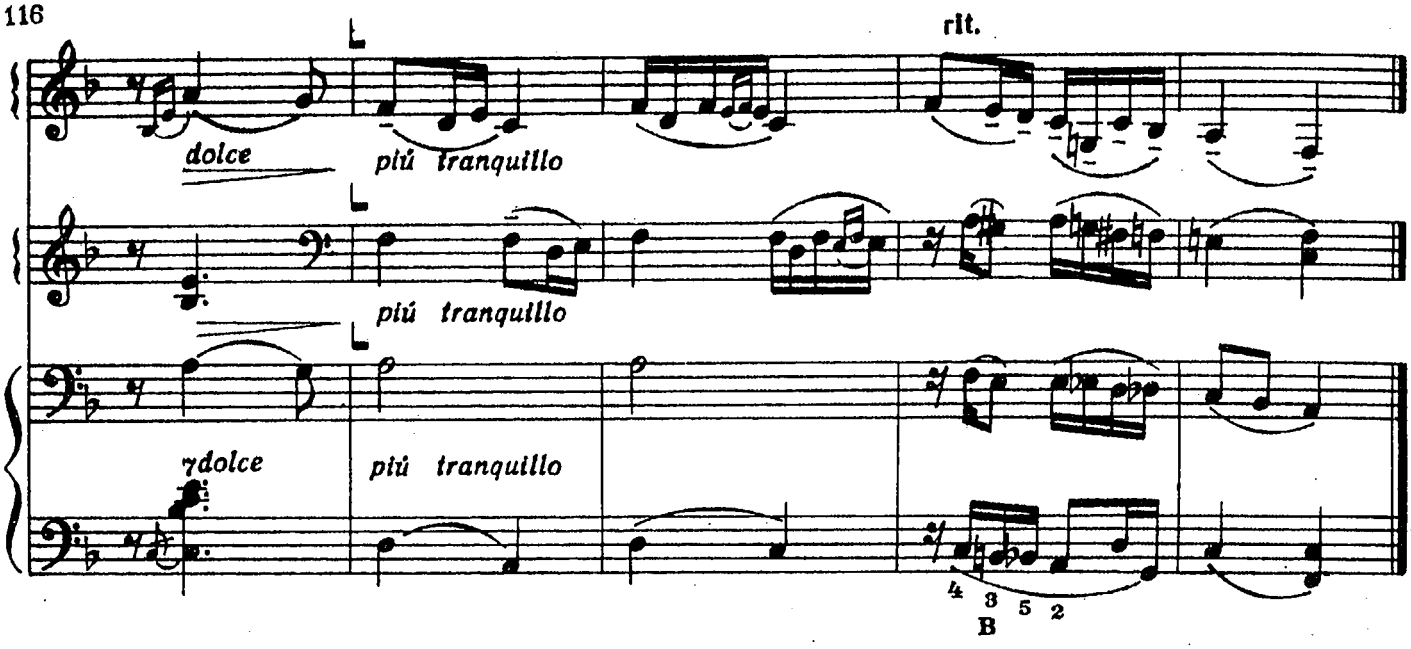
Э. ГРИГ






с 1940 к

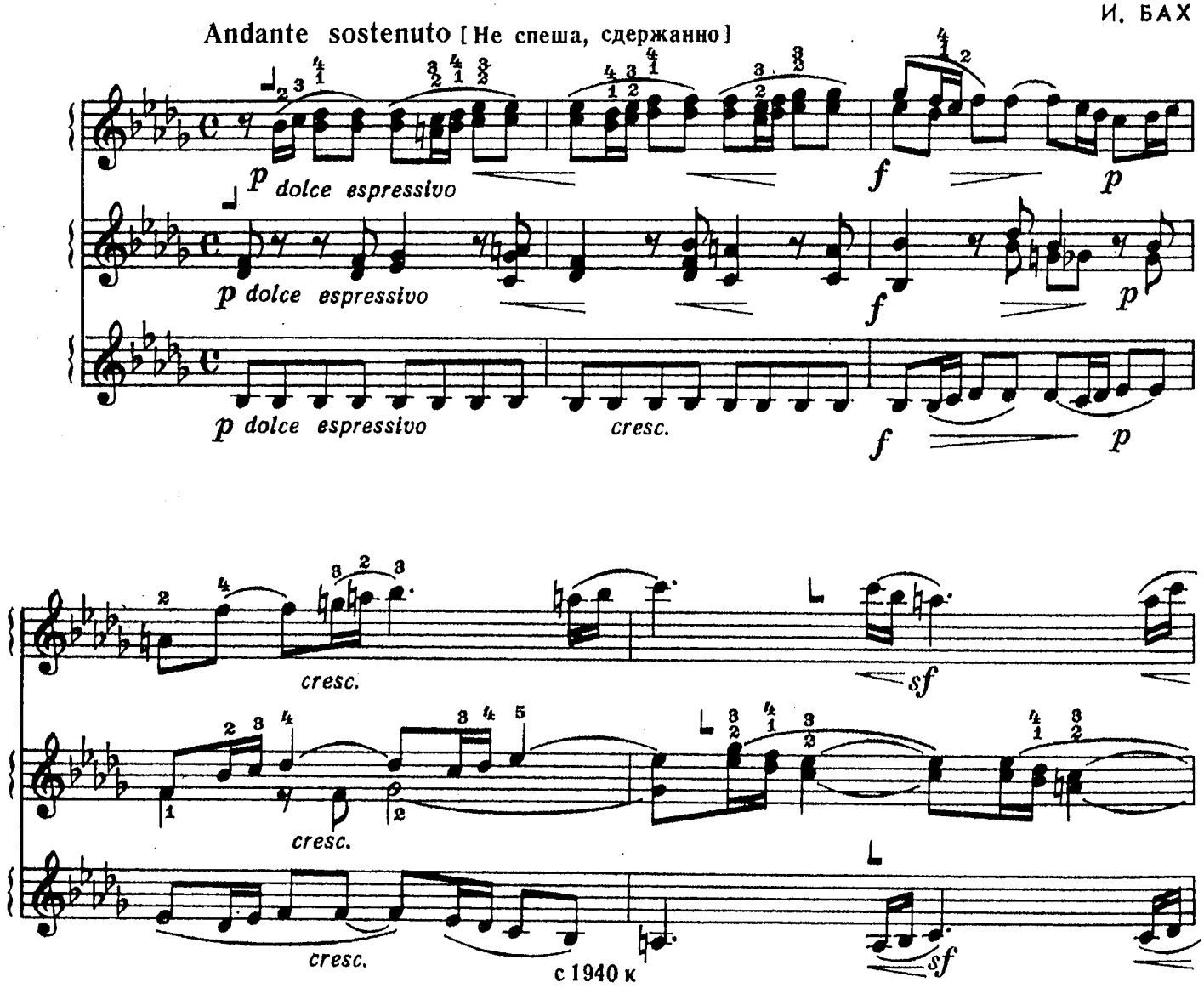

Più mosso e sempre stretto
mp
cresc.
mp
cresc.
cresc.
rit. molto
più cresc.
più cresc.
più cresc.
Tempo I [Темп I]
M
Б
Б
Б
Б

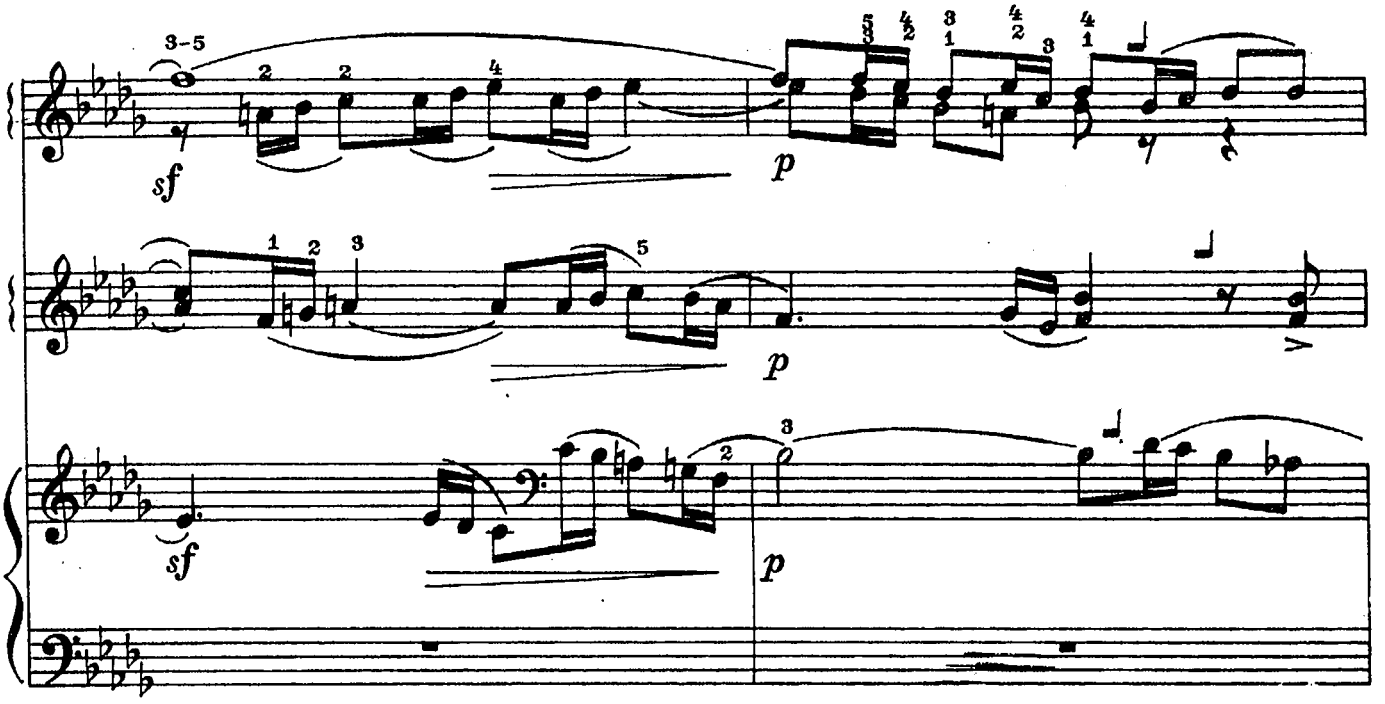


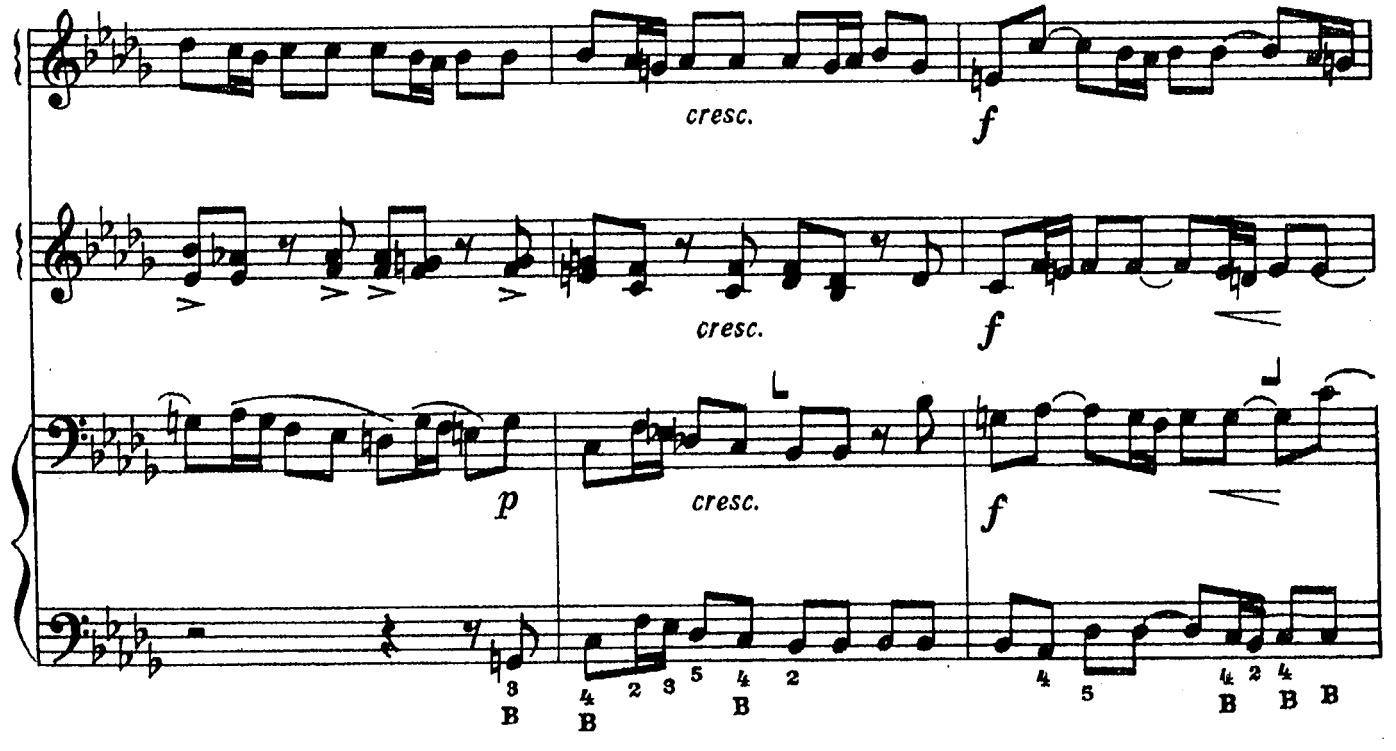

# ПРЕЛЮДИЯ

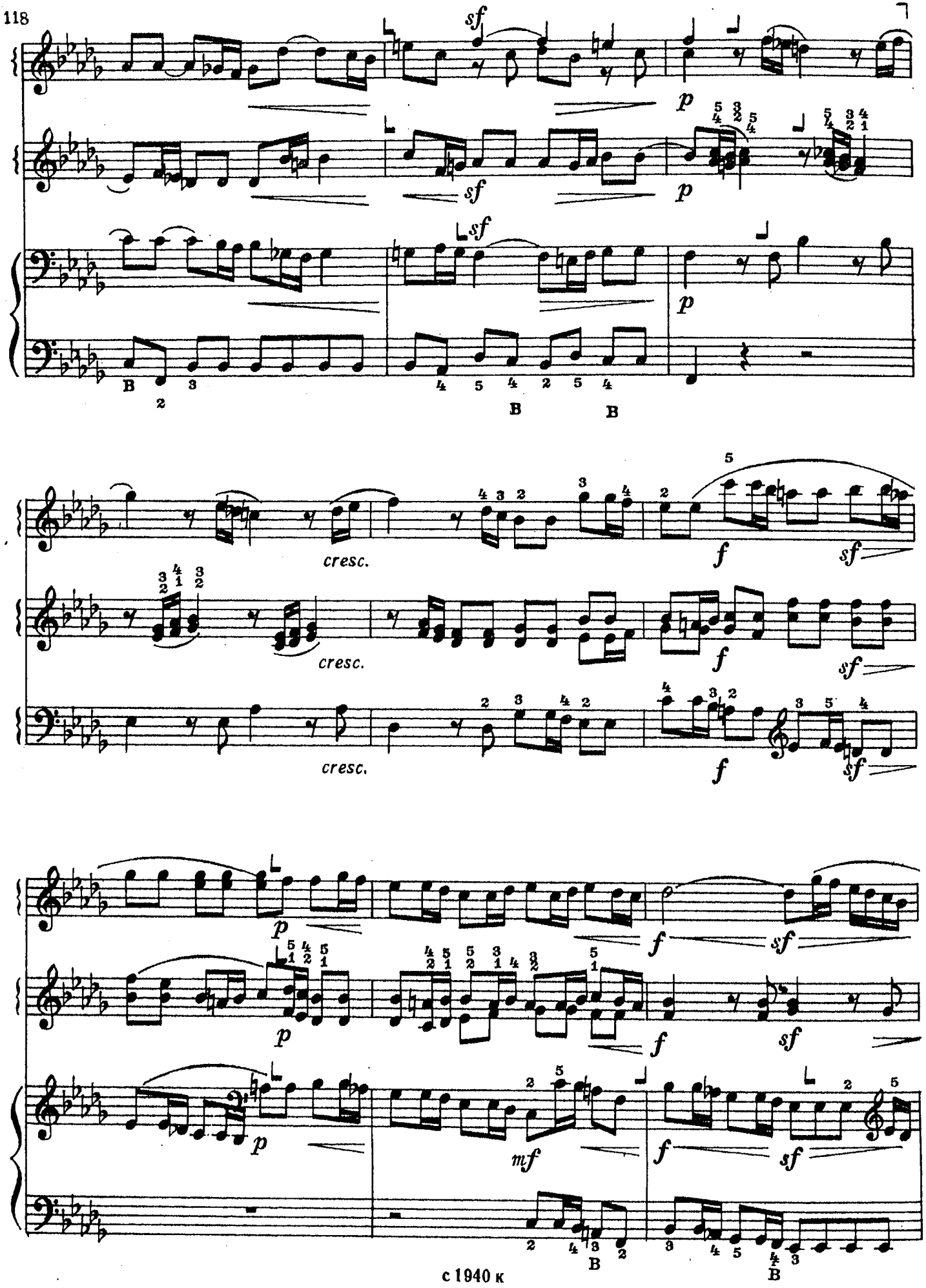
## си-бемоль минор

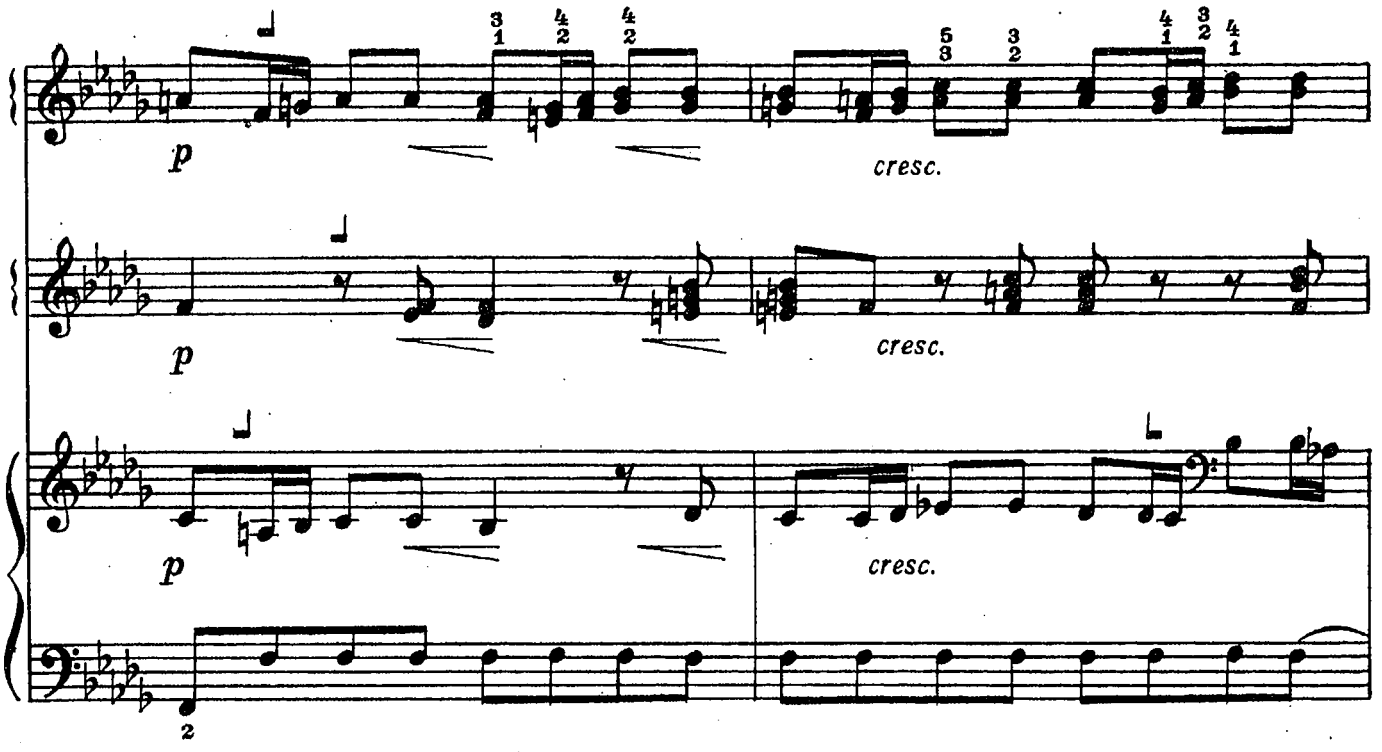
И. БАХ

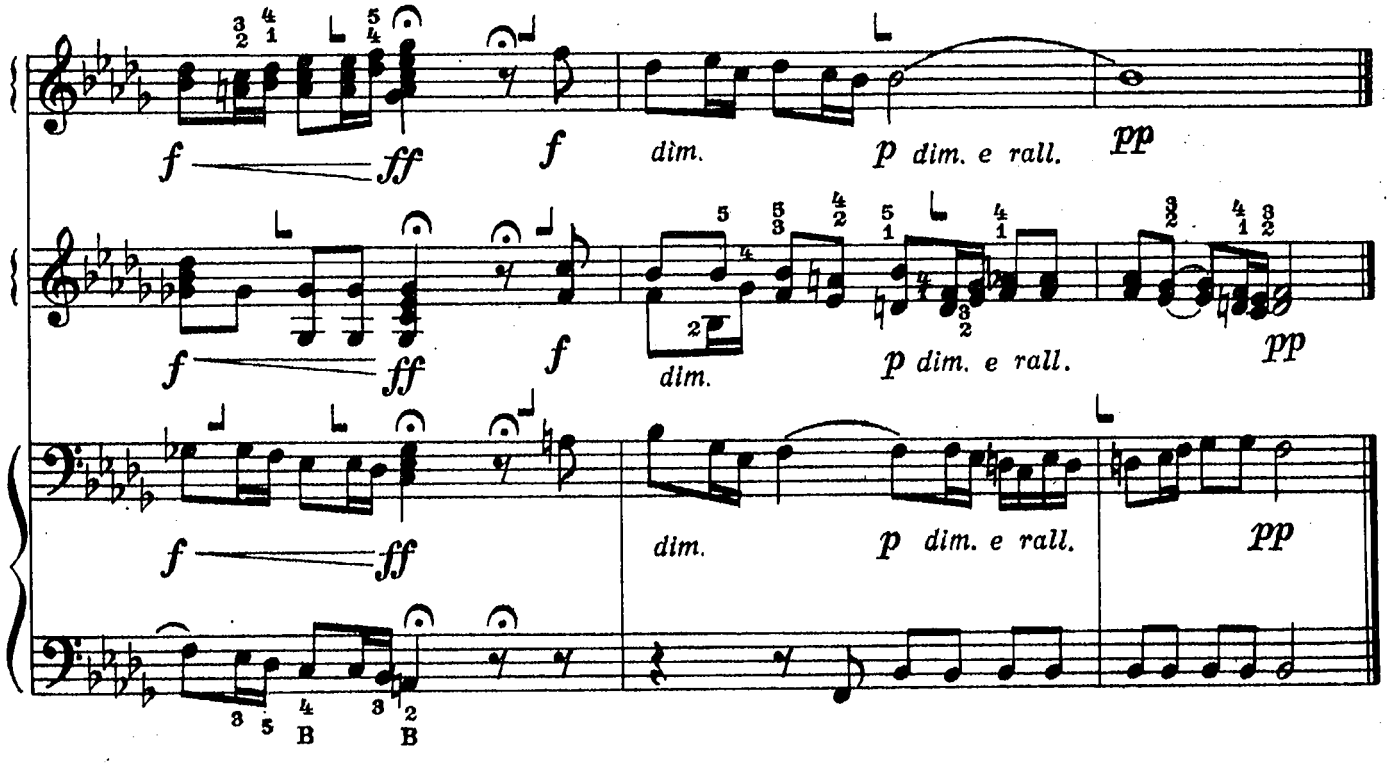



3-5
sf
p
p
sf
p


cresc.
f
cresc.
f
p
cresc.
f
B
B
B
B
B
B


sf
p
sf
p
sf
p
B
B
B
cresc.
cresc.
cresc.
f
sf
f
sf
f
sf
p
p
p
f
sf
f
sf
mf
f
sf
B
B


p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.


f
ff
f
dim.
p dim. e rall.
pp
f
ff
f
dim.
p dim. e rall.
pp
f
ff
dim.
p dim. e rall.
pp
B
B

# СОДЕРЖАНИЕ


**Раздел V**

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ . . . . . 2

**Раздел VI**

О КУЛЬТУРЕ ЗВУКА . . . . . 9

**Раздел VII**

РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ . . . . . 15

Требования к исполнению гамм и арпеджио . . . 15
Аппликатура в гаммах и арпеджио . . . . . 19
Упражнения на различные элементы техники . . 26
Упражнения в процессе работы над произведением . 28
Роль этюдов в подготовительной работе . . . 33

**Раздел VIII**

ОБ ИСПОЛНЕНИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ГОТОВО-ВЫБОРНОМ БАЯНЕ . . . . 36

**Приложение**

ПЬЕСЫ ДЛЯ ГОТОВОГО БАЯНА . . . . . 44

1. М. Мусоргский. *Возле речки.* Хор из оперы «Хованщина» . . . . . 44
2. И. Стравинский. *Аллегро* . . . . . 45
3. С. Ипатов. *Полька* . . . . . 47
4. Ю. Акимов. *Этюд* . . . . . 48
5. *Плещут холодные волны.* Русская народная песня. Обработка П. Лондонова . . . . . 49
6. *Не одна во поле дороженька.* Русская народная песня. Обработка С. Ипатова . . . . . 51
7. *Лучинушка.* Русская народная песня. Обработка А. Талакина . . . . . 53
8. П. Чекалов. *Элегия* . . . . . 55
9. Г. Волленгаупт. *Этюд-скерцино* . . . . . 57
10. В. Моцарт. *Менуэт* из симфонии ми-бемоль мажор . 60
11. А. Шалаев. *Вариации* на тему русской народной песни «Ой, утушка луговая» . . . . . 63
12. Д. Кабалевский. *Прелюдия* . . . . . 67
13. *Комарики, комарочки мои.* Русская народная песня. Обработка П. Лондонова . . . . . 69
14. А. Пирумов. *Сонатина* до минор . . . . . 72
15. А. Шалаев. *Концертный этюд* . . . . . 76
16. Н. Метнер. *Грациозный танец* . . . . . 81

ПЬЕСЫ ДЛЯ ГОТОВО-ВЫБОРНОГО БАЯНА . . 85

1. Ж. Массне. *Элегия* . . . . . 85
2. А. Лешгорн. *Резвушка.* Этюд . . . . . 86
3. А. Эшпай. *Перепелочка* . . . . . 88
4. Н. Мясковский. *Элегическое настроение.* Фуга . . 89
5. Ю. Шишаков. *Две прелюдии и фуги* . . . . 91
6. Ж. Рамо. *Курица* . . . . . 99
7. Н. Чайкин. *Сарабанда* из Концертной сюиты . . . 102

ПЬЕСЫ ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ . . . . . 104

1. Н. Римский-Корсаков. *Шествие Берендея* из оперы «Снегурочка» . . . . . 104
2. А. Шалаев. *Сказочный хоровод* . . . . . 107
3. Э. Григ. *Лирическая пьеса* . . . . . 113
4. И. Бах. *Прелюдия* си-бемоль минор . . . . . 116



*АКИМОВ ЮРИЙ ТИМОФЕЕВИЧ*
ПРОГРЕССИВНАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА БАЯНЕ

*Часть II*

Редактор А. Новиков Лит. редактор Г. Нупер Художник Ю. Боярский
Худож. редактор Г. Христиани Техн. редактор И. Дорохова Корректор Ю. Блинов
Подп. к печ. 8/IV—76 г. Форм. бум. 60×90¹/₈ Печ. л. 15,0 Уч.-изд. л. 15,0 Тираж 21 000 экз.
Изд. № 1940 Зак. 1877 Цена 1 р. 49 к. Бумага № 2

Всесоюзное издательство «Советский композитор».
Москва, Набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

А $\frac{90206-191}{082(02)-76}$ 225—76